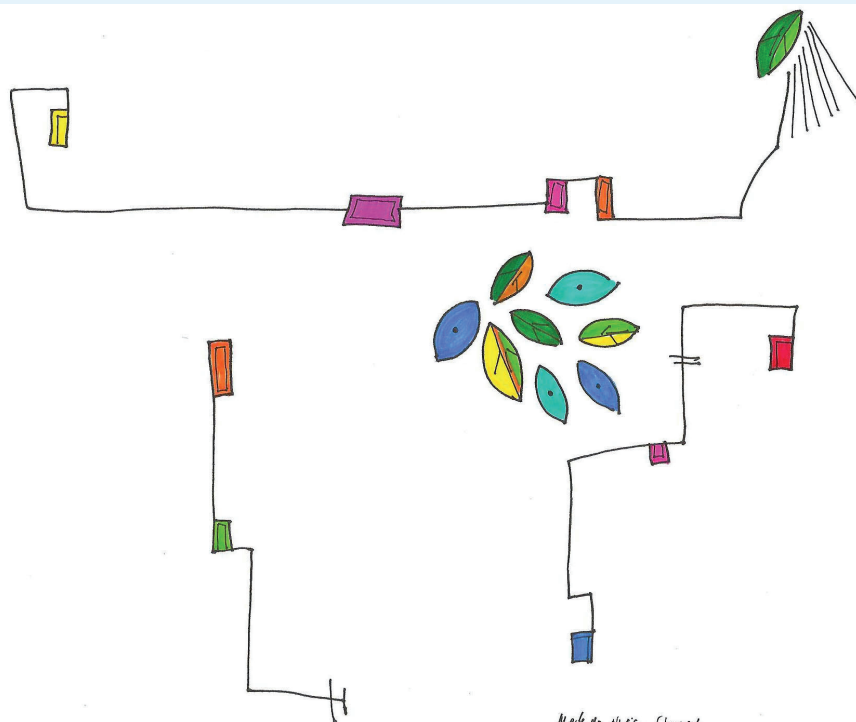


Tramas del linaje en “Muerte de Narciso” de J o s é L e z a m a L i m a



**Tramas del linaje
en “Muerte de Narciso”
de José Lezama Lima**

Chazarreta, Daniela Evangelina
Tramas del linaje en Muerte de Narciso de José
Lezama Lima. - 1a ed. - Quilmes : el autor, 2012.
E-Book.

ISBN 978-987-33-1834-4

1. Poesía Argentina. I. Título
CDD A861

Fecha de catalogación: 14/02/2012

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2012, Daniela Evangelina Chazarreta

© 2012, Imagen de tapa propiedad del autor

<http://www.danielachazarreta.com.ar>

Para comunicarse con el autor: info@danielachazarreta.com.ar

Primera edición

ISBN 978-987-33-1834-4

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Edición digital del mes de marzo

Diseño y Maquetación digital

Manuel Páez DCV mvp@manuelpaez.com.ar

La Plata, Argentina

**Tramas del linaje
en “Muerte de Narciso”
de José Lezama Lima**

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

A mi madre

...vaciaron sus revólveres sobre el adolescente que abría los ojos desmesuradamente y que aún después de muerto los abría y que todavía en el recuerdo los abre más y más, como si el paisaje entero se hubiera detenido para ir entrando por sus ojos, en la eternidad de la mirada que rompió la cárcel de sus párpados.

José Lezama Lima, *Oppiano Licario*



Índice

Palabras liminares y agradecimientos.....	7
---	---

Capítulo 1

Las fuentes clásicas del mito	13
1.1. El mito de Narciso en las <i>Narraciones</i> de Conón.....	15
1.2. Racionalización del mito de Narciso en la <i>Descripción de Grecia</i> de Pausanias.....	19
1.3. El mito de Narciso en el Libro III de las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio (340-510).....	23
1.4. Significación genésica del mito de Narciso en las fuentes grecolatinas.....	31
1.5. El mito de Narciso en Garcilaso de la Vega: reflejo del Eros neoplatónico renacentista	37

Capítulo 2

El yo poético en los Narcisos de Paul Valéry	47
--	----

Capítulo 3

“Así Narciso en pleamar fugó sin alas”	63
A modo de epílogo	89

Bibliografía	93
--------------------	----



Palabras liminares y agradecimientos

Estas líneas recitan en gran parte la tesina de Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de La Plata dirigida por las profesoras Susana Zanetti y la Dra. Ana María González de Tobia a quienes agradezco profundamente el constante asesoramiento y generosidad de sus aportes y orientación.

Otra profesora a quien quiero reconocer en esta instancia es la Dra. Susana Cella quien me introdujo, a partir de sus clases prácticas y de un seminario de grado, en la poesía de José Lezama Lima. También deseo agradecer al jurado conformado por los profesores Dra. Beatriz Colombi y Dr. Enrique Foffani quienes, en aquel momento, efectuaron valiosos comentarios que espero haber reflejado en esta nueva versión.

Otras inestimables personas han sido fundamentales en la obtención de este título; entre ellas destaco por supuesto a mi familia: mi padre, Tomás Chazarreta, mi madre Alicia Pedro, mis hermanos Natalia y Darío, columnas de mi permanecer cotidiano; a mis amigas, Zulma Cascino, Graciela Hamamé, Marta Sarde y María Cecilia Schamun, por el compartir emotivo, intelectual y asiduo de tantos años. Finalmente quiero tener presente a mi Universidad ya que la tesina pudo concretarse gracias a una Beca de Iniciación a la Investigación Científica y Tecnológica (1997-1999) y el breve volumen que nos convoca gracias a un subsidio a Jóvenes Investigadores (2007). No quiero olvidarme tampoco de la Biblioteca de Humanidades de la UNLP (BIBHUMA) y el trabajo que se perfecciona día a día en la asistencia, existencia y servicio bibliográfico ofrecido tanto por su directora, Marcela Fushimi,

como por sus colaboradores y donde he podido consultar gran parte del material que cito en la bibliografía.

Entre las variaciones que ofrece la literatura este breve libro diagrama las constantes, aficiones e insistencia en volver a los clásicos por parte de la literatura latinoamericana tomando un ejemplo como modelo: “Muerte de Narciso” (1937) de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1977). Nos interesa revisar los móviles de las numerosas reincidencias en esta tradición, los modos en que el mito continúa siendo un paradigma para configurar una estética, una poética, una cosmovisión, pero no nos atañe sólo la repetición, sino especialmente la renovación que sus diversos tratamientos ofrece, su resemantización. Lejos del deseo de abarcar la totalidad de textos en los que aparece el mito de Narciso hemos preferido atender a aquellos que se vinculan intertextualmente con “Muerte de Narciso” cuyos roces y ecos se manifiestan de diversos modos en los versos del poeta cubano.

Resultaría extraña, tal vez, a los ojos de nuestros antiguos, la relevancia que ha adquirido el mito de Narciso al promediar el siglo XIX. Recorriendo las más diversas máscaras teóricas, literarias, filosóficas, estéticas y psicoanalíticas (Frenzel 1976: 346-350) se levantaba casi eterno e inmutable. Retomar las fuentes clásicas en su tradición escrita nos permite reconstruir un paralelo cosmológico entre el imaginario grecolatino de principios de nuestra era y el imaginario intelectual del siglo pasado, ambos caracterizados por una “interioridad especulativa” (Kristeva 1997⁶: 94 yss.) o búsqueda de las heteróclitas significaciones de la subjetividad.

En “Muerte de Narciso” yace un impulso de retorno a la cosmovisión clásica en la que impera el trazo negativo de la configuración del bello joven. Desde esta perspectiva no perdemos de vista que el poema fue el

primero publicado por Lezama entre un *corpus* más o menos prolífico de textos.¹ Tampoco podemos obviar que en este diseño y en las diversas y complejas aristas que constituyen la resemantización del mito, el móvil es aclarar y perfilar una nueva estética que se plantea como alternativa crítica ante las propuestas cubanas coetáneas o inmediatamente anteriores a esta época.²

1. De ello dan cuenta los poemas coetáneos no publicados en libro y que luego se editaran en el apartado correspondiente de su *Poesía completa*.

2. Una recapitulación interesante de este contexto se hace presente en las primeras páginas de la “Introducción a la obra de José Lezama Lima” de Cintio Vitier (1988).

Capítulo I



Las fuentes clásicas del mito

La inteligencia piensa en sí misma, aprehendiéndose como inteligible; en realidad se hace inteligible intuyendo y pensando en sí, de forma que coinciden inteligencia e inteligible.

Aristóteles, *Metafísica* Λ, 7 1072 b



El mito³ de Narciso pertenece a un período tardío del imaginario mitológico; los trazos existentes datan de fuentes anteriores al siglo I a. C. Si bien -como es sabido- el mito pertenece a la tradición oral, el repertorio mítico grecolatino está inserto y mediatizado por la tradición literaria y plástica través de las cuales nos llegan (García Gual 1992 / 1995³: 37; Vernant 1982 [1974]: 171-174). Con respecto al mito de Narciso, entonces, podemos atinar semejanzas y mitemas recurrentes entre sus diversas fuentes, pero la cercanía de la datación

3. Para la noción de mito hemos tenido en cuenta los aportes de García Gual 1992, Vernant 1982 [1974], Levi Strauss 1986, Eliade 1985 [1963].

-en algunos casos- nos impide hablar de subtextos. Sin embargo, las coincidencias nos permiten discernir dos campos semánticos presentes en ellos: por una parte, el marco delineado por una cosmovisión dionisíaca; y por otra, la plasmación del temor al individualismo racional al que era sometida la cultura grecolatina hacia principios de nuestra era. Por esta razón analizamos en primer término las fuentes del mito, para luego, a través de la sistematización de los mitemas, afrontar su significación en el imaginario cultural de la época.

1.1. El mito de Narciso en las *Narraciones* de Conón

En términos cronológicos -a pesar de deambular en terreno de conjeturas-, la fuente con la cual nos encontramos primeramente está en las *Narraciones* (*Diġēsis*)⁴ del historiador Conón (h. 30 a. C) reunidas por el lexicógrafo y compilador bizantino Focio (h. 827- h. 890) en su *Biblioteca* (*Bibliothēkē*).

El mito de Narciso es la vigésimo cuarta de cincuenta narraciones escritas en ático y estilo lineal. El narrador comienza ubicando espacialmente el relato: “En Tespia, en Beocia (la *polis* no lejana a Helicón);”⁵ en seguida se da conocer el nombre del protagonista presentado a través de los atributos más relevantes de la figura de Narciso: la belleza y la soberbia puestos al mismo nivel sintáctico mediante un nexo copulativo (*kaí*) que acentúa el paralelo en la jerarquía semántica: “nació un niño, Narciso, tan bello y desdeñoso del Amor (*Ērōs*) como de los amantes” (134b, 20-30).

Luego el narrador recurre a un relato ejemplificador de este desdén: el episodio de Aminias, amante que se suicida con una espada regalada

4. Transliteramos los términos griegos para facilitar el acceso general a su lectura siguiendo a Eco (1995 17: 225).

5. Hemos traducido todas las citas de este capítulo directamente de su idioma original. En este caso provienen de la edición de René Henry (1962) *Conon, Narrations. Photius, Bibliothèque*. Paris: Les Belles Lettres, t. III. La referencia del fragmento antes citado corresponde a las líneas 134b, 28-29.

por Narciso para este fin, luego de suplicar la venganza de los dioses: “Y, sin embargo, como lo rechazó y le regaló una espada, se suicidó ante las puertas de Narciso después de suplicar que el dios vengador le ocasionase [a Narciso] muchos males” (134b, 32-35). A partir de esta instancia, los reflexivos (*heautós* / *hautós*) comienzan a acumularse circunscribiendo la acción en la escena crucial: “Y Narciso, al ver el espectáculo de *sí mismo* semejante a su aspecto (*morfē*) sobre la fuente de agua, se convierte en un amante único, primigenio y atípico” (134b, 35-38). La conclusión sigue de inmediato a esta descripción escueta: “Sin recursos ante su final, y convencido de ser pasible de pagar justamente como contrapartida por su actitud extralimitada ante el amor de Aminias, se consumió (*heautón diáchratai*)” (134b, 39-41). Como indica Ezio Pellicer, en “Reflections, Echoes and Amorous Reciprocity: On Reading Narcissus Story”, hay una recurrencia evidente en el relato de Conón: “the addresser and addressee coincide three times, or at least the same working subject is the object of the action performed by itself. This redundancy, or better, this manifest recurrence, times three, has in the economy of the story the effect of showing the complex seme / reflexivity/. In other words, a vast constellation of reflexive actions seems to be derived from the negation of reciprocity in amorous relations” (1987/1990: 111)

En cuanto a su estructura, el relato consigna una diagramación clásica tanto en la narración (introducción, desarrollo y desenlace) como en su cosmovisión, pues asimila un esquema semejante al esquileo de *hýbris* - *átē* - *apháneia* - *Dikē*. Primeramente se presenta la extralimitación (*hýbris*), la soberbia de Narciso, mediante el uso del verbo *exybrízō*: extralimitarse. La ceguera y obnubilación (*átē* - *apháneia*) se producen cuando Narciso se encuentra con su imagen en la fuente, escena breve -en comparación con la escena de Aminias a la que se otorga mayor importancia- que oficia como desenlace. Finalmente, la vuelta al

equilibrio (*Dikē*) con la muerte de Narciso que reconoce su error al rechazar el amor, presente en las últimas palabras del texto que relatan cómo los habitantes de Thespia, de allí en más, hicieron de ese lugar un santuario del dios Eros: “Y desde entonces los thespios adquirieron el conocimiento de honrar y venerar más a Eros y de ofrecerle sacrificios no sólo en los lugares públicos que tenían en común, sino también en el ámbito privado. Y los habitantes de esa región creyeron que la flor de narciso había surgido por vez primera de aquella tierra en la que la sangre de Narciso había sido derramada” (134b, 40-41 / 135a, 1-2).

Se trata del conocido santuario de Thespias donde se honraba a Eros en un pilar fálico.⁶ Esta ubicación geográfica otorga la cosmovisión en que debe interpretarse el mito, según Conón. A ello volveremos posteriormente.

6. Graves 1985: 68-69.

1.2. Racionalización del mito de Narciso en la *Descripción de Grecia* de Pausanias

El mito de Narciso es relatado también en la *Descripción de Grecia* (*Periēgēseōs Éllados*) de Pausanias (II d. C. aprox.); como lo indica su título, es una descripción detenida de lugares famosos de Grecia -especie de guía turística- que presta especial atención a santuarios, estatuas, fuentes y tumbas, amenizadas con las leyendas y mitos que les conciernen.

En este contexto surge el relato del mito de Narciso, en el Libro IX dedicado a Beocia, igual ubicación geográfica que el relato de Conón, -aunque en Pausanias es más ajustada como corresponden a la veracidad geográfica que requiere su narración-. En esta versión, entonces, se ubica la fuente de Narciso en la zona del río Lamos denominada Donacón y es aquí donde introduce la misma historia que Conón: “Allí está la fuente de Narciso; dicen que miró hacia esa agua y, sin darse cuenta de que ocultaba el reflejo de sí mismo, terminó enamorado de su propia persona y a causa de su amor se reunió con la muerte en la fuente. Esto resulta, efectivamente, absurdo para todo el mundo: que alguien que ha llegado a tal edad, sea atrapado por el amor y no distinga que es un ser humano y

cuál es el reflejo de un ser humano.”⁷

Debido a la inclusión directa, sin aclaraciones, de la figura de Narciso -presentado sólo por su nombre podemos deducir que su historia era muy conocida en la época, mientras que Conón debe detenerse en una breve introducción para informar sobre el origen del joven. Por otro lado, Pausanias explicita la falta de credibilidad del relato, al que juzga de “absolutamente absurdo” (*pantápasin eúēthes*) e inmediatamente inserta una historia más creíble recurriendo, en parte, a una posible racionalización del mito: “Pero hay otro relato de Narciso menos conocido que el primero” (8 y ss.). Esta versión relata que el joven tenía una hermana gemela a la que era muy unido y de quien estaba enamorado; ella muere y “como ambos iban juntos a la fuente, Narciso comprende que se trata de un reflejo de sí mismo y hay para él un alivio de su amor cuando cree ver no su propio reflejo, sino la imagen de su hermana” (*idem*). Este relato -que no se encuentra en ninguna otra fuente antigua del mito de Narciso- es una racionalización del mito, una explicación coherente de algo inexplicable para Pausanias.

Hacia el final se inserta el mitema de Narciso convertido en flor citando la autoridad de un poeta llamado Pamfo; según la opinión de Pausanias, este suceso era la continuación del relato de Narciso y su hermana gemela: “La tierra dio a luz la flor de narciso después, me parece, -si es necesario que nosotros tomemos como prueba las palabras de Pamfo-. Pues el Thespio -nacido antes que Narciso, con muchos años de diferencia- dice que Core, la hija de Deméter, fue raptada mientras jugaba y recogía flores, y que fue engañada, no dominada por violetas, sino por narcisos.” (9 y ss.). Como vemos, se otorga a Narciso el estatuto de existencia histórica ya que se lo ubica en relación temporal con un poeta

7. Citamos por la edición de W. Jones (1955) *Pausanias. Description of Greece*. Con traducción el editor. London: Harvard University Press, t. IV, IX. La cita corresponde al fragmento 31, 6 y ss.

existente. Otro asunto interesante, que retomamos luego, es el mitema de la flor en vínculo a lo infernal que reaparece en el *Himno homérico a Deméter*.

1.3. El mito de Narciso en el Libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio (340-510): el apremio del culto dionisiaco.

La más conocida de las versiones del mito de Narciso, y fuente para la posteridad es, sin embargo, la versión del poeta latino Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) en las *Metamorfosis* (h. 8 d. C.); primer tratamiento poético de este mito conocido hasta nuestros días.

El relato está enmarcado por el fatalismo del vaticinio oracular del legendario Tiresias quien, ante la inquisición de Liríope, madre de Narciso, le anuncia que su hijo vivirá “*si se non nouerit*”, “si no llega a conocerse.”⁸ Luego se describe al joven atendiendo a su semblanza y rasgos sobresalientes: su soberbia y su belleza (“muchos jóvenes y doncellas lo desearon; / pero (tan cruel soberbia ha existido en tierna belleza) / ninguno de los jóvenes, ninguna de las doncellas lo tocó” (vv. 353-355). El texto, entonces, se detiene en la ninfa Eco, cuya incorporación es una innovación de Ovidio (Lafaye 1957; Álvarez e Iglesias 1995) pues lo habitual había sido, hasta entonces, la conjunción Eco-Pan; la ninfa conviene, por supuesto, al desarrollo y construcción del relato. Eco, entonces, se introduce a través de la explicación de su naturaleza (repetir el final de lo escuchado): un castigo de la diosa Hera como respuesta al

8. Seguimos la edición de Georges Lafaye (1957) *Ovide. Les Metamorphoses*. Paris: Belles Lettres, t. I, liber 3^o. La cita corresponde a v. 348.

artilugio de la ninfa que pretendía distraer a la diosa con relatos a fin de ocultar las andanzas de su esposo Zeus con otras ninfas.

Luego, cuando a Narciso mientras vaga por apartados campos
ha visto y encendido, a escondidas sigue sus pasos;
y cuanto más lo sigue, más cerca con la llama se abrasa,
no de otro modo que cuando, en los extremos de las antorchas untado
el inflamable azufre las cercanas llamas arrebató
(vv. 370-374)

Eco sigue de cerca a Narciso aguardando sus palabras para repetirlas pues debido a su castigo no puede iniciar una conversación (vv. 375-378). Por azar, Narciso emite sonido y, al obtener respuesta en eco requiere al interlocutor desconocido que se acerque (vv. 379-385): “«*Huc coeamus*»”: “«Aquí juntémonos»” -frase en la cual se utiliza el doble sentido del verbo latino *coeo* de “reunirse en un lugar” y de “unirse amorosamente”. Mas Narciso la rechaza, como a los otros amantes, de acuerdo con su naturaleza (vv. 390-392). Ingresa, entonces, en el texto el modo en que uno de ellos -cuya voz anónima podemos leer como representante de todos los amantes rechazados- pide al éter “Que sea justo él ame así y así no se adueñe de lo amado” (v. 405). Némesis, la Ramnusia, diosa de la venganza, acudió.

Narciso se encuentra, luego de esta instancia, con el paraje deshabitado e intocado, el *locus amoenus*:

Había una fuente sin limo, plateada de ondas nítidas,
que ni pastores ni cabras que pastan en el monte

habían tocado, ni otro tipo de ganado, que ningún ave,
ni fiera turbara ni una rama caída de algún árbol.
Rodeada de césped alimentado por la humedad próxima,
y una arboleda que no habría de permitir que el lugar se entibiase con sol alguno.
(vv. 407-412)

El *locus amoenus* del poema representa un lugar aislado, especie de idealización de la naturaleza -en donde el tiempo se ha detenido- que connota la pureza, perennidad, eternidad e inmutabilidad del ser parmenídeo. Es de esta forma cómo Narciso, debido a instigación vengativa, se enfrenta con su propio rostro, que cree de otro.

En una primera instancia, Narciso es objeto de ilusión dionisiaca, si tenemos en cuenta que Dioniso es el dios que “confunde los límites entre ilusión y realidad [...] y quien nos inclina a perder nuestro sentido de seguridad e identidad” (Vernant cit. por Friedrich 1996: 262). El episodio mítico de Narciso está cercado, además, por Dioniso cuya omnipresencia en las *Metamorfosis* no sólo reside en la cosmovisión (a la que volveremos hacia el final de este capítulo), sino que también está presente en la estructura de la composición, pues el mito de Semele antecede al del joven (vv. 253-315) al que continúa el mito de Penteo (vv. 511-563). Estos episodios están contaminados por el mito de nacimiento y ritual báquicos. Asimismo el vehículo de ilusión, obviamente, es el sentido de la vista y, en esta línea se circunscriben buena parte de los relatos del Libro III en los cuales la vista provoca la perdición de los protagonistas,⁹ entre los cuales se incluye el mito de Narciso pues el joven, en un primer momento, no se da cuenta de que es su propio rostro el que observa:

9. De este modo, Tiresias (vv. 316-338) ha visto el apareamiento de dos serpientes lo que provocó su ceguera; el augur le predice a Penteo que verá para su perdición los ritos sagrados de Dioniso, momento en el cual Penteo muere porque es visto por las Bacantes como un jabalí en su frenesí (Bonnefoy 1996: 414).

“Mientras desea calmar la sed, otra sed ha crecido; / mientras bebe, atraído por la imagen de la belleza contemplada, / una esperanza sin cuerpo ama; piensa que es cuerpo lo que es agua” (vv. 415-417). Y en consecuencia Narciso desea poseer a su amado: “¡Cuántas veces ha dado vanos besos a la fuente traicionera! / ¡Cuántas veces sumergió sus brazos que intentaban asir el cuello visto / en medio de las aguas y no quedó preso de ellos” (426-428).

Finalmente, Narciso reconoce el engaño: “Ése soy yo: me doy cuenta y mi imagen no me engaña” (v. 463). El artilugio se hace evidente, pues nadie se toma por otro al observarse en el espejo; destruida la ilusión, el joven comprende la imposibilidad de obtener el objeto amado: “Lo que deseo está conmigo; mi riqueza me ha hecho pobre” (v. 466). De modo que Narciso se consume y muere: “Dejó reposar su cabeza agotada en la verde hierba; / la muerte cerró sus ojos que admiraban la belleza de su dueño [...] en lugar del cuerpo una flor azafranada / encontraron, con blancas hojas que rodeaban su centro” (vv. 501-510).

Evidente es la recurrencia de mitemas en relación a las fuentes ya analizadas así como las ricas innovaciones que imprime Ovidio a su tratamiento del mito. Entre ellas está la mencionada incorporación de la ninfa Eco, la genealogía de Narciso, nacido del río Céfito y de la ninfa de las fuentes Liríope -trazos que pueden tomarse en relación a fines poéticos como veremos posteriormente-.

La conjunción Eco-Narciso conforma dos caracteres compuestos por oposición, en antítesis, trazando el dualismo centrado en los conceptos de otredad y mismidad¹⁰ presentes en el texto de Ovidio.

10. Estas nociones devienen del tratamiento platónico en el cual “lo mismo” se define por la identidad consigo, por no estar compuesto de otra cosa más que de sí mismo, por lo cual hablamos de “mismidad”; sin embargo, y por contraposición, “lo otro” es justamente aquello que “no es lo mismo”, es decir, el no ser, mas no en términos de inexistencia (la nada), sino justamente en términos de ser otra cosa; “otredad” o “alteridad” se define, entonces, por su pluralidad y diferencia con “lo mismo” (Mortley 1988: 15).

Eco representa la alteridad pura: “mientras Narciso fue atrapado en la red de una mera mismidad sin importarle nada excepto su propio reflejo insustancial, Eco es mera alteridad y es ella sola, de por sí, un reflejo insustancial. Él está demasiado imbuido de su propia persona para compartirla con otros, y ella no posee algo propio que pueda compartir” (Fränkel 1945 cit. por Caballero de del Sastre 1996: 77). Ello puede constatarse, en primer lugar, porque los sentidos de Eco -que según los estoicos permiten una asimilación del mundo exterior- están vueltos justamente hacia otro, hacia Narciso; por un lado, su visión (“Contempla a éste empujando los trémulos ciervos hacia las redes / la elocuente ninfa”, vv. 356-357). Por otro lado, el oído, pues aguarda palabras de Narciso para que el joven se percate de su presencia (“ella dispuesta está / a esperar sonidos a los que le remita sus palabras”, vv. 377-378). En segundo lugar, la naturaleza de Eco se sustancia en la pérdida del cuerpo cuando se produce su metamorfosis en voz, reducida a un mínimo de existencia luego del desprecio de Narciso:

Despreciada se oculta en el bosque y avergonzada, su cara con ramas cubre y vive de allí en más en solitarias cuevas.
Pero, sin embargo, el amor está dentro y crece con el dolor del rechazo y las insomnes preocupaciones amenguan su cuerpo miserable y la flacura contrae su piel y todo el jugo del cuerpo hacia los aires se va. Solamente voz y huesos permanecen.
La voz permanece: los huesos forjaron, dicen, la figura de una piedra. A partir de allí se oculta en los bosques y no es vista en montaña alguna; es oída por todos; es el sonido que vive en ella.
(vv. 393-399)

Eco no ha rechazado los dones de la diosa Afrodita, como Narciso, quien rehúsa las ofrendas a la diosa del amor (Bonney 1996: 415): Narciso centra sus sentidos, especialmente su visión, en sí mismo representando la identidad pura, el principio de individuación y apariencia por el que Nietzsche define “lo apolíneo” (1992: 40); al centrarse en su propia persona, cuya culminación hiperbólica es el encuentro con su imagen en la fuente, está agrediendo el culto a Dioniso quien desde su génesis es concebido como *xénos*, otro, por su condición de extranjero, y cuyo culto vital impone un cambio no sólo de identidad -sus participantes se entregan al disfraz y a la máscara- (Seaford 1996a), sino que el hombre (mediante el olvido de sí mismo) se reconcilia y devuelve a la naturaleza (a quien debe su ser) y, por lo tanto, efectúa su comunión no sólo con ésta, sino también con los otros hombres; Dioniso representa la excelsa conjunción de los placeres y requerimientos vitales.

De este modo se leyó el mito de Narciso en los tiempos de Ovidio como se refleja en las *Descripciones de Cuadros (Eikónes)* de Filóstrato (hacia el 190 d. C.), donde se hace claro el artificio dionisiaco del escenario de la fuente: “Esta fuente no está privada de los rasgos báquicos en honor de Dioniso, igual que si el propio Dioniso se revelara a las Bacantes: está cubierta de viñas, de hiedra y de hermosos sarmientos, abunda en racimos y en árboles con los que se hacen los tirsos.”¹¹

En este contexto de cosmovisión clásica se inserta el mito de Narciso en Ovidio; la actitud del joven es sancionada por la voz del poema pues la perspectiva predominante es la tercera persona con interferencias de discurso directo y distante alternada con la segunda persona:

11. La traducción al español corresponde a Francesca Mestre, Filóstrato (1996) “Narciso”. *Descripciones de cuadros. Heroico. Gimnástico*. Madrid: Gredos. Hemos consultado también el texto en su idioma original: en la edición de A. Fairbanks. (1931) *Filostratus . Imagines*. London-New York: W. Heinemann Ltd.-G.P. Putnam's Sons: 326k 23-26.

No sabe lo que ve, mas en lo que ve, se abrasa
y el mismo error que lo engaña incita a sus ojos.
Crédulo ¿por qué intentas tomar fugaces imágenes en vano?
Lo que pides no está en sitio alguno; lo que amas, aléjate, lo pierdes.
Ésta que ves es la sombra de tu imagen reflejada.
Nada tiene ésta en sí misma; contigo viene y se queda;
contigo partirá si puedes partir.
(vv. 430-436)

Estas son las razones por las cuales Narciso debe someterse a la ley natural que impera en las *Metamorfosis*; aquello referido por el Pitágoras ovidiano en el Libro XV: “*omnia mutantur, nihil interit*” -“todas las cosas cambian, nada muere”- (libro XV, v. 165). Narciso, entonces, abandonado a la inmutabilidad del ser al estar abstraído en la contemplación de su propio rostro, es sometido al devenir cósmico -la metamorfosis- en que todo debe mudarse para sobrevivir, ley cósmica amparada por el discurso científico (Bardon 1961: 494-495).

La metamorfosis de Narciso se construye mediante una serie de metáforas e imágenes que se van sucediendo a modo de graficar la dinámica de los elementos. Por una parte y luego de saberse engañado, la confusión y el desamparo se apoderan del joven que no sabe si es sujeto de eros u objeto: “¿Qué haré? ¿Rogar o ser rogado? ¿Qué rogaré entonces?” (libro III, v. 465). Por otra parte, el elemento que define a Narciso genealógicamente es el agua pues su padre es el río Céfito y su madre, Liríope, una ninfa de las fuentes -como se ha mencionado-. Este elemento es abrasado por otro, símbolo de eros, pasión: el fuego, circunstancia representada por las siguientes imágenes:

No lo soportó más; sino que tal como suele derretirse la amarillenta
cera por el suave fuego y la matutina escarcha
con el tibio sol, así debilitado por amor
se convierte en líquido y poco a poco es consumido por un fuego oculto.
(vv. 487-490)

La metamorfosis se concreta en la flor que lleva el nombre del joven
cuyo cuerpo desaparece.

En relación a las otras fuentes del mito, el texto de Ovidio se
circunscribe a una cosmovisión y a una poética propias otorgándole al
relato un perfil no sólo literario sino también filosófico.¹²

12. En vínculo a esta aprehensión del mito se puede consultar Rimel 2006 y Pavlock 2009.

1.4. Significación genésica del mito de Narciso en las fuentes grecolatinas

Evidentemente, el marco del mito de las fuentes analizadas es la naturaleza de la que Narciso se abstrae primeramente para luego retornar a ella a través de su metamorfosis en flor. En Ovidio, aparecen las dos cualidades sobresalientes de Narciso también presentes en Conón, aunque hiperbolizadas: la excelsa belleza y la soberbia de Narciso. El dios vengador, -innombrado en Conón es llamado Némesis en Ovidio- y el mitema de la transformación de Narciso en flor está presente en todas las fuentes, como creencia popular en Conón y en Pausanias, y como parte del mito en Ovidio. Finalmente, el rechazo por la actitud de Narciso es otro denominador común en los textos analizados, que consideran al mito como algo singular, extraño y hasta condenable; recordemos que en Conón se calificaba a Narciso como un amante extraordinario pues se enamoraba de sí mismo (“*átapos erastēs*”), Ovidio califica la historia de “*novitas furoris*”, es decir, “una novedad entre las locuras” (v. 352) y se califica al joven de “*credule*” (v. 432) ya que deseaba tomar su propia imagen; para Pausanias el relato era “absolutamente absurdo” (“*pantápasin eúētes*”) por lo cual recurre a un relato más verosímil cerrando el efecto de realidad con la ubicación histórica de Narciso.

El rechazo por la actitud del joven también se presenta en el texto de Filóstrato quien en su descripción del cuadro correspondiente se dirige a él:

Eres tú la imagen que modeló el agua, así tal como la has visto; sin embargo, no sabes ver el artificio de la fuente, aunque sólo tendrías que inclinarte o mover ligeramente el cuerpo o bajar la mano para comprobarlo, y no quedarte plantado siempre en la misma posición, como si, habiendo encontrado a un compañero, esperaras a que se moviera. ¿Acaso crees que la fuente va a hablarte?
(327k 1-8)

En Plotino (h. 204-270) también hay una condena del enamoramiento de Narciso hacia su propio reflejo. La figura de Narciso representa, en esta concepción neoplatónica, al sujeto encandilado por las cosas sensibles cuando el único conocimiento verdadero es el de Lo Bello en sí, el Bien, y para alcanzarlo se debe abandonar la visión de los ojos:

El que tiene fuerza ve y cae hacia allí, abandonando la visión de los ojos y sin girar sobre sí mismo hacia los primeros destellos de los cuerpos. Porque es necesario que el que observa no corra hacia las cosas bellas que están en los cuerpos, sino que dándose cuenta de que son imágenes y huellas, huya hacia aquello de lo que ellas son imágenes. Pues si alguien quiere tomarlas, por una carrera, porque cree que son verdaderas, tal cual las bellas imágenes se reflejan sobre el agua, de lo que quiso tomar, como alguien en un mito alguna vez, me parece, expone, cuando se pugna hacia abajo, desaparece. Por otra

parte, efectivamente, el que está poseso de las bellezas de los cuerpos y no las abandona, no al cuerpo, sino al alma sumerge en los abismos y lleva a la inteligencia a las profundidades oscuras y funestas, y allí, ciego permanece en el Hades y así con ellas permanece entre las sombras de las almas.¹³

Las aseveraciones se encuentran en el tratado “Sobre la Belleza” (“*Peri tou kaloû*”) de las *Enéadas* donde Plotino expone que la verdadera Belleza en sí sólo puede hallarse una vez que nuestro conocimiento se desprende de las bellezas corpóreas (“*tá kalá sōmmata*”) y de sus imágenes (“*eidōla*”); para ello es necesario abandonar la visión sensual (“*katalipōn ópsin ommátōn*”) de la cual, según la lectura plotiniana del mito, Narciso fue esclavo condenándose a sí mismo a permanecer en el Hades, reino de las sombras. El relato, entonces, se enmarca en la crítica a los estoicos para quienes la belleza se definía por su simetría, es decir que partía de la belleza plástica asimilando la belleza intelectual a la belleza sensible y negando la jerarquía platónica, vertical y ascendente, si bien su sustento era la belleza material.

Como dijimos hacia el inicio de este apartado, el rechazo hacia la actitud narcisista se dispone mediante el retorno del joven a la naturaleza a través de su metamorfosis en flor. Ello se vincula con el culto a Dionisos y a Eros. En Conón y en Pausanias, este marco es traído por el espacio: el santuario de Eros, pues sus relatos se inscriben en la creencia de que Eros es una fuerza fundamental del cosmos que imprime su cohesión interna y la continuidad de las especies (Grimal 1997: 171-172), de allí que su rechazo implique un desequilibrio acerca de la continuidad cósmica y

13. Traducimos de la edición de Émile Brehier (1924) *Plotin. Ennéades*. Paris: Belles Lettres, I 6-8.

natural; en Ovidio, el dios es otro, pero la intención es similar, pues la funcionalidad del culto a ambos dioses -cuyos ámbitos religiosos son distintos- es la misma: retornar el individuo a la *phýsis*, a la naturaleza.

Estos datos junto a la tardía ubicación del mito de Narciso en el repertorio mitológico grecolatino nos llevan a pensar que el marco constituido por el culto divino tiene como centro el temor popular a la libertad de elección ocasionada por el racionalismo alejandrino de los inicios de nuestra era. Tanto Conón como Pausanias hablan de multitudes que creían en este mito, referente de una amplia constelación de textos (el mito se retoma para ejemplificar en Plotino; Filóstrato trata en sus *écfraiseis* de figuras célebres al igual que Calístrato que describe estatuas entre las que está la de Narciso¹⁴); ello señala que se trataba de un relato muy conocido.

Atendiendo a los mitemas considerados en relación al imaginario cultural de la época y a la tardía presencia del mito en la tradición escrita encontramos que tienen vínculo con la abstracción intelectual y el individualismo característico del período que oscila entre el s. III a. C. y el tercer siglo de nuestra era. La mismidad que determina a Narciso significa y refiere, a nuestro criterio, justamente esa abstracción intelectual a la que se vio sometida la sociedad helénica con el crecimiento de las urbes y el ecumenismo. Ello acarreó la conformación religiosa de “cofradías” (Alsina 1988: 110 y ss.) que invitaban al individuo al misticismo tan rechazado por el racionalismo que imperaba en el orbe intelectual de la mayor parte de las disciplinas.

La reclusión de Narciso en su propia imagen puede leerse, entonces, como imagen de la abstracción del sujeto en la razón, aislado de su contexto vital, circunstancia plasmada en el *locus amoenus* del texto

14. Fairbanks, A. (ed.) (1931) *Calistratus. Descriptions*. Con traducción del editor. London-New York: W. Heinemann Ltd.-G.P. Putnam's Sons: 5, 426 13 y ss.

ovidiano donde la inmutabilidad del tiempo y del espacio se hacen palpables. El racionalismo era propio de gran parte de las filosofías de la época, el estoicismo, el epicureísmo y el neoplatonismo (Kristeva 1997⁶: 89 y ss.). Esta situación acercó a la civilización helénica al umbral de las cumbres del intelecto que, sin embargo no fue alcanzado, según Dodds, debido al temor popular a la libertad de elección: “por espacio de un siglo o más, el individuo había estado cara a cara con su propia libertad intelectual y ahora volvía la espalda y se encerraba para huir de la espantosa perspectiva, mejor el rígido determinismo del Hado astrológico que la carga aterradora de la responsabilidad diaria” (1997 [1951]: 236). Creemos ver, entonces, en este rechazo por la mismidad de Narciso, el temor y negativa populares a la abstracción del individuo en sí mismo -sea en el dominio de la razón en el sujeto, o en el individualismo opuesto al bien común (Dodds 1997: 230)-, sometido en todas las fuentes grecolatinas del mito al dominio del inefable devenir de la naturaleza, de las fuentes vitales, de la *polis*.

1.5. El mito de Narciso en Garcilaso de la Vega: reflejo del Eros neoplatónico renacentista

Otro tratamiento del mito de Narciso relevante para nuestra línea de análisis es la resemantización realizada por Garcilaso de la Vega (1501-1536) cuando el relato del joven mítico ya ha atravesado el Medioevo y obtenido una amplia difusión (Highet 1954:107).¹⁵ En su *Égloga Segunda* (h. 1533), en el episodio en que el pastor Albanio, tras el rechazo de sus requerimientos amorosos por parte de su compañera en tareas pastoriles -la ninfa Camila cara a Diana-, enloquece y en su desvarío cree haber extraviado su cuerpo:

Alb. ¡Yo podré poco o hallaré testigo
de quien hurtó mi cuerpo! Aunque esté ausente,
yo le perseguiré como a enemigo
¿Sabráisme decir d'él mi clara fuente?
[...]

15. La inclusión de Garcilaso -así como de los Narcisos de Valéry- obedece a que ambos poetas son fuertes referentes en la ensayística de Lezama Lima correspondiente a la época de “Muerte de Narciso” a lo que nos referiremos insistentemente en el resto del libro. Del mismo año de publicación del poema, 1937, es el ensayo “El secreto de Garcilaso” perteneciente a *Analecta del rejoy* (1953).

Allá dentro en el fondo está un mancebo,
de laurel coronado y en la mano
un palo, propio como yo, d'acebo.

[...]

¡Oh santo Dios!, mi cuerpo mismo veo,
o yo tengo el sentido trastornado.

¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo!

¡Tanto sin ti me hallo descontento,
por fin ya a tu destierro y mi deseo!¹⁶

La alusión a Narciso se hace evidente en el mitema del reflejo del rostro en la fuente; reflejo que Albanio concibe “como su cuerpo” extraviado desprendido del alma:

Descargado me siento d'un gran peso;
paréceme que vuelo, despreciando
monte, choza, ganado, leche y queso.
Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;
Sólo el espíritu es este que ora mando.
(vv. 886-891)

Y se dirige a él con palabras que denotan el subtexto, el eco ovidiano:

Estaba contemplando qué tormento
es deste apartamiento lo que pienso.
No nos aparta imenso mar airado,

16. Garcilaso de la Vega (1972) *Égloga Segunda. Poesías castellanas completas*. Introducción y notas de E. L. Rivers. Madrid: Castalia: vv. 907-927.

no torres de fosado rodeadas,
no montañas cerradas sin vía,
no ajena compañía dulce y cara:
un poco d'agua clara nos detiene.
Por ella no conviene lo que entramos
con ansia deseamos, porque al punto
que a ti me acerco y junto, no te apartas;
antes nunca te hartas de mirarme
de sinificarme en tu meneo
que tienes gran deseo de juntarte
con esta media parte. Daga, hermano,
écham'acá esa mano, y como buenos
amigos a lo menos nos juntemos
y aquí nos abracemos. ¡Ah burlaste!
¿Así te me'scapaste? Yo te digo
que no es obra d'amigo hacer eso;
quedo yo, don travieso, remojado,
¿y tú estás enojado? ¡Cuán apriesa
mueves -¿qué cosa es esa?- tu figura!
¿Aún esa desventura me quedaba?
Ya yo me consolaba en ver serena
tu imagen, y tan buena y amorosa;
no hay bien ni alegre cosa ya que dure.
(vv. 956-982)

Son prácticamente las mismas palabras del Narciso de las
Metamorfosis:

“Y para que me duela más, no nos separa un inmenso mar,
ni un camino ni montes ni murallas con puertas cerradas;
un poco de agua me lo prohíbe. Él mismo desea ser tomado;

pues cuantas veces acercamos besos a las límpidas aguas,
tantas veces éste se esfuerza hacia mí con la boca hacia arriba.

[...]

Quiéquiera que seas, sal aquí; ¿por qué joven sin igual me engañas?
¿Adónde vas, al ser buscado? [...]

Y cuando alargo mis brazos hacia ti, los alargas a tu vez.

[...]

¡Éste, que elijo, quisiera yo fuese más duradero!

[...]

¿Adónde escapas? Quédate y, cruel, al amante no
abandones”; clamaba “que lo que no es posible tocar
y alimentar este mi desgraciado furor me sea permitido”.

(vv. 448-479)

La intertextualidad está presente, sobre todo, en los requerimientos que hace el joven a su propia imagen y los símiles con los que compara su desgracia. En la lectura de Garcilaso se intercalan, además, elementos propios de una cosmovisión neoplatónico-renacentista del mito de Narciso (Rivers 1973: 303) a la que se suma el peso del amor cortés del siglo XV y su nueva versión, el amor platónico. En esta tradición sincrética la figura del joven mítico era ejemplo del ser que se inclina hacia el amor de su propio cuerpo -no sólo a la belleza que le ofrecían sus sentidos- cuando esta ética filosófica inclinaba al alma humana a subsumir su amor en un ser superior, -los ángeles, Dios, la Virgen María- (Kristeva 1997⁶ [1983]: 247 y ss.) y no inferior en términos neoplatónicos, como el cuerpo considerado inferior al alma según la teorización de Marsilio Ficino (Cordera 2002: 287 y ss.).

Desde esta perspectiva, el poema de Garcilaso expresa el intento de desprendimiento de la pasión carnal, pues lo que Albanio ve no es su

rostro sino su cuerpo desprendido de su espíritu; su actitud contrasta con la de la ninfa Camila que se consagra a Diana, la diosa de la castidad -cualidad fundamental de sus ninfas-.¹⁷

Esta es la razón por la cual por una parte, Albanio es causa de un desequilibrio mental (lo que significa en última instancia un desequilibrio natural según la cosmovisión renacentista) ya que con sus deseos carnales viola la armonía de la naturaleza pues ella encarna la Belleza Suprema -Dios- mediante sus expresiones bellas; allí arriba el alma luego de una serie de niveles jerárquico-ascendentes (desde el alma hasta Dios). En este contexto es donde adquiere significación el amor platónico cuya ginecolatría implicaba el sostén material de una imagen, la amada, para ascender desde esta belleza material hasta la Suprema Belleza (Salinas 1947: 25-26). Tal como predicaban los escritos de los renacentistas Castiglioni y Bembo, por este amor “el hombre supera la sensualidad cuando su razón le hace comprender que la belleza es tanto más perfecta cuanto más apartada está de la materia corruptible. A través de este conocimiento el amor se transforma en un afecto casto y platónico, que es la unión exclusiva de la mente y la voluntad de ambos amantes [...] [el cual] conducirá a ambos a la contemplación de la belleza universal y, por lo tanto a la contemplación de Dios. [...] Para Hebreo la belleza tampoco reside en la materia [...] [sino que] consiste en las ideas que [la] configuran [...]. No existe laguna entre lo humano y lo divino, sino una elevación natural” (cit. por Parker 1983: 68).

Por otra parte, el relato citado de la actitud de Albanio hacia su reflejo oscila entre los matices cómico e irónico desvalorizando el suceso. Es por ello que Nemoroso aconseja a su amigo dejarse asistir por las enseñanzas

17. Cf. al respecto la siguiente cita: “¡Ay dulce fuente mía, y de cuán alto / con solo un sobresalto m’arrojaste! / ¡Sabes que me quitaste fuente clara, / los ojos de la cara!, que no quiero / menos un compañero que yo amaba, / mas no como él pensaba. ¡Dios quiera / que antes Camila muera que padezca / culpa por do merezca ser echada / de la selva sagrada de Diana!” (vv. 744-752)

platónicas de Severo, maestro del ascetismo, para que se deshaga del deseo impuro que siente y restituya “el alma a su natura” (v. 1094).

La concepción del amor platónico y su relación con la naturaleza y la idea del Bien, serán retomadas por Lezama en “Muerte de Narciso”.

Capítulo II



El yo poético en los *Narcisos* de Paul Valéry

¿es entonces una casualidad que las figuras de los Narcisos psicológicos o estéticos acompañen a las crisis de las religiones de salvación y se impongan en nuestro mundo contemporáneo desquiciado por la muerte del Dios uno?

Julia Kristeva, *Historias de amor*, III

La resonancia del mito de Narciso logra variaciones particulares en Paul Valéry (1871-1945) como lo testimonian tres de sus obras fundamentales. Si bien “Narcisse parle” (1891), de *Album de vers anciens*, ubica a este poeta en el orbe de una evidente presencia mallarmeano-simbolista, no ocurre así con “Fragments du Narcisse” (1922),¹⁸ de *Charmes*, donde la poética se exhibe como propia

18. En esta órbita semántica se ubica “Cantate du Narcisse” (1938) libreto de la obra para soprano, barítono, coro de mujeres y cuerdas de Germaine Tailleferre. No la consideramos pues es posterior al poema de Lezama analizado.

y divergente respecto de la anterior.

En el primer poema mencionado, la figura de Narciso, rodeada de un ambiente crepuscular, se conviene impecablemente con el sentimiento del *ennui* (hastío), tópico simbolista (Balakian 1969) que vela la figura del protagonista del poema:

O frères! Tristes lys, je languis de beauté
pour m'être désiré dans votre nudité,
et vers vous, Nymphes, nymphes, ô nymphe des fontaines,
je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.¹⁹

A medida de que el crepúsculo se convierte en tinieblas, Narciso -en una escena dispuesta en luna y fuente- continúa exhortando a su imagen reflejada en el agua -espacio de absoluta calma- instándola a unirse mediante un beso antes de que la noche los divida, pues con su llegada la imagen habrá desaparecido; Narciso, entonces, decide la desaparición del reflejo de su rostro en una muestra de pasión mitigada:

Adieu, Narcisse... meurs! Voici le crépuscule.
Au soupir de mon cœur mon apparence ondule,
la flûte, par l'azur enseveli, module,
des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont.
Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume,
avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,

19. Citamos de Paul Valéry (1931) "Narcisse parle". *Album de vers anciennes. La jeune Parque. Charmes. Calepin d'un poète*. Paris: NRF: vv. 1-4. Hemos decidido dejar las citas en su idioma original para que se pueda apreciar las aptitudes de la poesía en su plenitud.

tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal!
(vv. 45-51)

El motivo de la imagen del rostro que desaparece debido al movimiento del agua lo encontramos también en Ovidio; en el poema latino la fuente de agua se define por su calma como en los versos de Valéry, pero en Ovidio no es la noche ni un beso lo que altera la calma, sino las lágrimas de Narciso al darse cuenta de que, en realidad, el reflejo deseado era el suyo:

Desequilibrado, volvió hacia su misma cara
y con sus lágrimas enturbió las aguas y una oscura imagen
le fue devuelta al moverse el estanque. Como viera que desaparecía:
“¿Adónde escapas? Quédate y a mí que estoy enamorado, cruel,
no me abandones;” exclamaba ...
(vv. 474-478)

También encontramos ecos de la tendencia del joven mítico a evadirse del devenir dionisiaco vital presente en Ovidio. En el poema valeriano ello emerge metonímicamente en el tópico del olvido -también presente en las *Metamorfosis* (“Ni Ceres, ni la preocupación por el descanso / pueden arrancarlo de allí”, vv. 448-449)-; así como también está presente la tematización de la ilusión. Las referencias valerianas son las siguientes: “*je ne sais plus aimer que l'eau magique / où j'oubliai le rire et la rose ancienne*” (vv. 12-13). “*Rose et rire*” podrían leerse como metonimia del devenir y del goce vital.

En “Fragments du Narcisse” -si bien se retoman los motivos de la luna, el espejo y el hastío (“*Pour l’inquiet Narcisse, il n’est ici qu’ennui!*”),²⁰ el ambiente calmo del crepúsculo, la actitud de Narciso hacia su imagen y el sentimiento de hastío-, la intertextualidad con el poema anterior no obstruye la compleja resemantización del mito conveniente a su nueva poética.

El tópico del *locus amoenus* (con el claro subtexto ovidiano) exhibe imágenes propias del simbolismo como el cisne:

Quelle perte en soi-même offre un si calme lieu!
L’âme, jusqu’ à périr, s’penche pour Dieu
qu’elle demande à l’onde déserte, et digne,
sur son lustre, du lisse éfecement d’un cygne...
A cette onde jamais en burent les troupeaux!
D’autres, ici perdus, trouveraient le repos.
(vv. 56-61; la cursiva es nuestra)²¹

A fin de destacar las dos etapas poéticas y la significación del mito de Narciso sumidas en ambos poemas, iniciamos el análisis por el tópico de la fuente-espejo.

En “Fragments du Narcisse” se renueva el motivo barroco del narcisismo cósmico (Bachelard 1978 / 1993² [1942]: 44 y ss.), es decir, el reflejo del cielo en el agua presentado como una identidad ambigua

20. Citamos de Paul Valéry (1931) “Fragments du Narcisse”. *Album de vers anciennes. La jeune parque. Charmes. Calepin d’un poète*. Paris: N.R.F.: v. 69.

21. Recordamos el texto ovidiano: “Una fuente había límpida, plateada de nítidas ondas, / la cual ni pastores, ni cabras que pastan en el monte / habían tocado ni otro tipo de ganado, la que ningún ave / ni fiera turbara ni alguna rama caída de un árbol. / Césped había en derredor, al que alimentaba la cercana humedad, / y una arboleda que no permitiría que el lugar se entibiase con sol alguno.” (vv. 407-412)

entre ambos mundos ocasionando un sentimiento de incertidumbre acerca de su realidad óptica (este último rasgo no está presente en el poema valeriano). Así, las ninfas de la fuente son “... *de l’incorruptible altitude hantées*” (v. 25). El reflejo del entorno se traduce también en su aprehensión:

Onde, sur qui les ans passent comme les nues,
que de choses pourtant doivent t’être connues,
astres, roses, saisons, les corps et leurs amours!
[...]
Ô presence pensive, eau calme qui recuilles
tout un sombre trésor de fables et de feuilles,
l’oiseau mort, le fruit mûr, lentement descendus,
[...]
Tu consommes en toi leur perte solennelle.
(vv. 162-173; la cursiva es nuestra).

La fuente se establece asimismo como límite, como borde que divide dos orbes -el terrenal y el celeste- que jamás se unen en los poemas valerianos. Por esta razón, en “Fragments du Narcisse” se califica la como “*miroir qui partage le monde!*” (v. 252) pues es concebida como límite entre lo puro y lo impuro, entre el devenir y lo atemporal, entre lo eterno y lo efímero: “*Mais, sur la pureté de ta face éternelle, / L’amour passe et périt...*” (v. 75-76).

Este es el contexto de Narciso quien se presenta en ambos poemas a través de la primera persona -a diferencia del Narciso ovidiano donde impera la tercera-; ello sumerge a los poemas en una subjetividad reinante ya que las escenas se sostienen en las palabras de Narciso hacia

su propia imagen -como lo indican los títulos respectivos- rodeado de una naturaleza casi ausente y muerta (Martínez 1993: 114). Esta característica acentúa la mismidad en que está sumido el joven y, por lo tanto, la atmósfera de los poemas. En “Narcisse parle”, ello se destaca mediante la ausencia de la ninfa Eco y en “Fragments du Narcisse” por su presencia exigua pues Eco se asoma sólo como fenómeno físico:

Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il expire...

PIRE...

Pire?...

Quelqu'un redit: *Pire*... Ô moqueur!

Écho lointaine est prompte a rendre son oracle!

De son rire enchanté, le roc brise mon coeur.

(vv. 92-97)

El perfil nimio de Eco -presente sólo por el sonido y por su ulterior metamorfosis en roca, motivo tomado de Ovidio- se debe a que la escena se focaliza en la figura de Narciso y su reflejo en la fuente.

En cuanto a la alusión al reflejo de Narciso en el agua existe en “Fragments du Narcisse” una tensión entre “*chair*” y “*corps*” que lo refieren. Atendiendo a los fundamentos teóricos de Valéry, consideramos que no es vana una distinción entre ambos conceptos en el poema aunque la tensión no se resuelve por completo.

Vinculado a ello, en “Narcisse parle” la imagen de Narciso en el agua se inscribe como materia: “*Voici dans l'eau ma chair de lune et e rosée, / Ô forme obéissante à mes yeux opposée!*” (vv. 24-25) y posteriormente: “*Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine / Chair*” (vv. 38-40).

Es en “Fragments du Narcisse” -como se ha mencionado- donde

la tensión se manifiesta pues los términos se alternan en contextos conceptuales diversos. “*Chair*” se encuentra en contextos en donde se connota sexualidad: “*Je chercherais en vain ce que j’ai de plus cher, / sa tendresse confuse étonnerait ma chair*” (v. 19-20), expresa Narciso cuando se refiere a una conjetural relación amorosa. Así, cuando el joven imagina el diverso tránsito de escenas en torno a la fuente describe el cortejo entre una pareja utilizando el mismo término: “*L’amant brûlant et dur ceindre la blanche amante, / [...] Sa main puissante passe à travers l’épaissir / des tresses que répand la nuque précieuse, / [...] Elle parle à l’épaule et règne sur la chair*” (vv. 180-185).

En cambio “*corps*” es, a nuestro criterio, utilizado en el sentido del “*Moi pur*” valeriano. Por ello, cuando en “*Narcisse parle*” “*chair*” se refiere al reflejo adorado (“*Je t’adore, sous ces myrtes, ô l’incertaine / Chair*”, vv. 39-40) en “*Fragments du Narcisse*” representa la atadura, la esclavitud (“*Tout m’appelle et m’enchaîne à la chair lumineuse*”, v.70). Justamente allí donde “*Narcisse parle*” expresa “*Voici dans l’eau ma chair de lune et de rosée, / Ô forme obéissante à mes yeux opposée!*” (vv. 24-25), versos en los cuales persiste la tematización de que lo admirado en el agua es un reflejo, un producto de los ojos,²² producto sensual como en Ovidio y en Plotino en línea con la concepción neoplatónico-renacentista (en la que el reflejo representaba la inclinación a los placeres carnales), en “*Fragments du Narcisse*” se esgrime “*corps*”.

En intertexto con los versos citados, evidencia de la revisión de Valéry de su propia estética en la reescritura del texto anterior, en este poema se utiliza “*corps*” en lugar de “*chair*”: “*Te voici, mon doux corps de lune et de rosée, / Ô forme obéissante à mes vœux opposée!*” (vv. 118-119). En esta cita no son los ojos -como en el poema de 1891- a los que se opone

22. En esta línea, el v. 30 de “*Narcisse parle*” expresa: “*Adieu, reflet perdu sur l’onde calme et close*” en el cual se retoma el rasgo sensual de la imagen agregando el carácter pasajero.

la imagen-carne, sino a los deseos de absoluto pues esta imagen especular es, en “Fragments du Narcisse” similar y, sin embargo, más perfecta que el sujeto que la produce: “*Ô Semblable!... Et pourtant, plus parfait que moi-même / éphémère immortel, si clair devant mes yeux*” (vv. 125-126). También es más pura: “*Entre ce front si pur et ma lourde mémoire...*” (v. 138) expresa Narciso, exaltando a su doble. Incluso, “*corps*” es huésped del abismo: “*... Ce corps si pur, sait-il qu’il me puisse séduire? / De quelle profondeur songes-tu de m’instruire, / habitant de l’abîme, hôte si spécieux / d’un ciel sombre ici-bas précipité des cieux...?*” (vv.81-84). Este abismo es el ámbito insondable entre la referencia y el lenguaje, es la imposibilidad de trascender la arbitrariedad del lenguaje que, sin embargo, se intenta trascender.

Mas, para arribar a esta conclusión es necesario aclarar que, para Valéry, la reflexión sobre el mundo sensible y material en todos sus aspectos, se circunscribe al mito, concebido como ficción, es decir, una construcción mediatizada por el lenguaje que es convención. En su ensayo “Breve carta sobre los mitos” (1928), Valéry formula: “Pensad que mañana es un mito, que el universo es otro; que el número, el amor, lo real lo mismo que lo infinito, la justicia, el pueblo, la poesía...” (Valéry 1956^a: 297). Precisamente, la poesía sería un mito para el poeta francés porque es una construcción particular del lenguaje que se distingue del lenguaje en acto (el que produce una acción o un pensamiento, es decir, según Valéry, un no-lenguaje).²³ La poesía, sin embargo, es como un péndulo que oscila entre la forma y el sentido, es decir, se circunscribe al terreno de la lengua: “Nuestro péndulo poético -expresa Valéry en “Poesía y pensamiento abstracto” (1939)- va de nuestra sensación

23. “La perfección de un discurso -expresa Valéry en “Poesía y pensamiento abstracto”- cuyo único objeto es la comprensión, consiste evidentemente en la facilidad con la cual la palabra que lo constituye se transforma en una cosa completamente distinta, y el lenguaje, ante todo, en no-lenguaje.” (Valéry 1956b: 178-179)

hacia alguna idea o algún sentimiento, y vuelve hacia algún recuerdo de la sensación y hacia la acción virtual que reproduciría esta sensación. Ahora bien, lo que es sensación es esencialmente *presente*. No hay otra definición del presente que la sensación misma [...]. Pero al contrario, lo que es propiamente pensamiento, imagen, sentimiento, es siempre, de alguna manera, *producción de cosas ausentes*. La memoria es la sustancia de todo pensamiento” (Valéry 1956^b: 188).

Otra noción importante en la lectura de los *Narcisos* de Valéry es la de ausencia en vínculo con la otredad, como se expresa en la cita anterior, en relación al no ser. En su “Lección inaugural del curso de Poética del Collège de France” (1937), Valéry opone “otro” al “yo”: “Sabemos, sin embargo, que el verdadero sentido de tal elección o de tal esfuerzo de un creador está con frecuencia fuera de la creación misma, y resulta de una preocupación más o menos consciente del efecto que producirá [...]. Así durante su trabajo el espíritu va y viene incesantemente del Mismo al Otro; y modifica lo que produce su ser más interior por esa sensación particular del juicio de terceros” (Valéry 1956^b: 205).

En su “Discurso sobre la Estética” (1937) la noción de ausencia -siempre definida en relación con la subjetividad- se define como carencia de perfección:

La razón [...] nos sugiere [...] simular una perfecta igualdad de nuestros juicios, una distribución de previsión exenta de preferencias secretas, un hermoso equilibrio de argumentos; y todo eso exige en nosotros lo que más repugna a nuestra naturaleza -*nuestra ausencia*. Esta augusta Razón querría que tratásemos de identificarnos con lo real a fin de dominarlo [...] pero nosotros mismos somos reales -o no lo es nada-, y lo somos sobre todo cuando obramos, lo que exige una

tendencia, es decir, una desigualdad, es decir, una especie de injusticia, cuyo principio, casi invencible, es nuestra persona, que es singular y diferente a todas las demás, lo que es contrario a la razón. [...] [Ésta] solamente se ocupa de tipos y de comparaciones sistemáticas, [...] y todo esto, cuya formación la define, se realiza en el pensamiento, y no en otra parte. (Valéry 1956^b: 152)

En términos similares se describe el “*corps*” en “Fragments du Narcisse”: “*Ô mon corps, mon cher corps, temple qui me sépares / De ma divinité*” (vv. 301-302); y posteriormente: “*Cette tremblante, frêle, et pieuse distance / entre moi-même et l’onde, et mon âme, et les dieux!...*” (307-308), citas en las cuales los dioses lejos de ser objeto de una angustia teológica, constituyen la resolución de la arbitrariedad del lenguaje y constituyen la imagen de la otredad más radical. Luego, el poema destaca el carácter esencial de Narciso en esta misma línea:

Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
que de ma seule essence;
tout autre n’a pour moi qu’un coeur mystérieux,
tout autre n’est qu’absence
[...].
(vv. 237-240)

Lo externo a nuestra propia conciencia, a nuestro lenguaje o pensamiento no es más que ausencia, es decir, otredad o no ser, sobre ello sólo podemos mitificar.

El amor que siente Narciso hacia su imagen no es, entonces, de

índole erótico, sino intelectual pues es el impulso, la aspiración al “*Moi pur*”, al “Yo puro” valeriano -el “*inépuisable Moi!*” del poema- definido como “la instancia mental que compone un texto literario que está considerada como un sistema funcional altamente impersonal, es «lo invariante absoluto de la conciencia» y que se apoya sobre los elementos convencionales del lenguaje, que es la voz de «otra» persona, y en fin la «voz de nadie»” (Blüher 1986: 456). Esta “instancia mental” además de oponerse al concepto tradicional de autor tiene similitudes con la concepción valeriana de lengua poética expresada en “Poesía y en pensamiento abstracto”: “entre todas las artes, la nuestra es quizá la que coordina más partes o factores independientes [...] y todo esto por medio [...] [del] lenguaje común, del cual tenemos que sacar una Voz pura, ideal, capaz de comunicar [...] una idea de algún *yo* maravillosamente superior a mi Yo” (Valéry 1956^b: 197).

Este es el contexto teórico de “Fragments du Narcisse” sumido en la mismidad, imagen de la resolución de la materia poética en términos metadiscursivos donde la forma de lo poético, el significante musical (es decir, la imagen como entidad sensual, pero también mental que emerge de lo subjetivo), es lo único que permanece en el devenir continuo del entorno del sujeto. Por ello, Narciso aspira hacia el pliegue sobre sí mismo revelado en la abundancia de reflexivos:

Qu'ils sont doux les périls que nous pourrions choisir!
Se surprendre soi-même et soi même saisir,
nos mains s'entremêler, nos maux s'entre-détruire,
nos silences longtemps de leurs songes s'instruire,
la même nuit en pleurs confondre nos yeux clos,
et nos bras refermés sur les mêmes sanglots

éteindre un même coeur, d'amour prêt à se fondre...
(vv. 261-267)

Pensamos, pues, que esta mismidad se cierne en lo que para Valéry es el lenguaje poético ya que esta imagen mencionada como "*corps*" es también de naturaleza híbrida ("*enfant de mon âme et de l'onde...*", v. 251) y es lo único que puede poseer Narciso ("*Ô mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi!*", v. 240).

Cuando en "Narcisse parle", entonces, la imagen concebida como "*chair*" se vinculaba al amor carnal constituyendo un producto meramente sensual emergente de la vista, en "Fragments du Narcisse" la inclinación hacia el reflejo del agua ha dejado de representar esa significación pues "*corps*" asume una impronta híbrida uniendo lo sensual a lo absoluto, la imagen mental que constituye al lenguaje poético valeriano. Por ello, además, en los *Narcisos* de Valéry no hay una condena a la mismidad -como en las fuentes clásicas-, sino que se exalta esta actitud vinculándola con su ideal estético. Estos poemas representan, evidentemente, una resemantización en la cual el mito vale como imagen que expresa ciertos principios poéticos regidos por un escepticismo acerca del conocimiento de lo otro, de lo que no se es, esgrimiendo la única instancia de trascendencia en la mismidad que, como ideal, conlleva también la imposibilidad. Narciso, pues, se une a la fuente:

Hélas! Corps miserable, il est temps de s'unir...
Penche toi... Baise toi. Tremble de tout ton être!

L'insaisissable amour que tu me vins promettre
passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...
(vv. 321-324)


Capítulo III



“Así Narciso en pleamar fugó sin alas”

¿Acaso la sed no es el nacimiento del cristal, el primer impulso necesario, que después se congela, se hace aro del límite el cristal? Queda así la sed como el cristal invisible, el cristal como agua invariable.

José Lezama Lima, “Julián del Casal”

omo lo indica el título, “Muerte de Narciso” expresa estéticamente la muerte como un proceso cuyos márgenes son la redención y la agonía de Narciso, aludida metonímicamente en el texto: “Mano era sin sangre la seda que borraba / la perfección que muere de rodillas.”²⁴ El duelo se condensa, también, en la presencia de la “nieve”, metonimia del invierno, que desde la Antigüedad simboliza la muerte en la vida del hombre: “Era el círculo en nieve que se abría” (v. 5); metonimia fortalecida desde el nivel léxico: (“frío tan débil”, v. 14; “frío

24. Citamos de José Lezama Lima (1985) “Muerte de Narciso” [1937]. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas: vv. 6-7. Por supuesto que todas las citas corresponden a esta edición. El poema fue publicado por primera vez en la revista *Verbum* (Órgano oficial de la Asociación de Estudiantes de Derecho de la Universidad de La Habana) -de la cual Lezama era secretario- Año I, número 2, julio-agosto de 1937: 163-168. Puede escucharse el audio del poema en la voz de su poeta en el siguiente link: http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=566&cp=Jos%E9%20Lezama%20Lima&tr=Muerte%20de%20Narciso&co=Jos%E9%20Lezama%20Lima (7/1/2012).

muerto”, v. 21; “granizados toronjiles y ríos de velamen congelados”, v. 33; “carámbano”, v. 42; “así el otoño en que su labio muere, así el granizo...”, v. 51; “Si se hunde, media sirena al fuego, las hilachas que surcan el invierno...”, v. 95).²⁵ La atmósfera invernal es ajena tanto al calor presente en Ovidio (texto en el cual Narciso se acerca a la fuente porque lo arrecia la sed) como a Valéry (“*Ce soir, comme d’un cerf la fuite vers la source/ [...] / Ma soif me vient abattre au bord même des eaux*” (“Fragments du Narcisse”, vv. 2-4).

El poema de Lezama se ubica en el momento último del crepúsculo, ante la inminencia de la noche (“el espejo se olvida del sonido y de la noche”, v. 18) como si se dispusiera en el segmento temporal que continúa al Narciso de Valéry, quien arreciaba a los dioses para que detuvieran el avance de la noche (“*Et que la nuit déja nous divise, ô Narcisse, / et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit*”, vv. 129-130). También se conjuga en ambos poemas el motivo de la luna, derivado simbolista de la muerte en Valéry (“*la lune perfide élevè son miroir*”, “Fragments de Narcisse, v. 38 y v. 8 de “Narcisse parle”) que en Lezama está en su plenitud: “El río en la suma de sus ojos anunciaba / lo que pesa la luna en sus espaldas” (vv. 39-40).

La fragmentación o “muerte” se delinea en la primera parte del poema con fuertes marcas léxicas -además de las ya mencionadas-: “racimos de palomas / ocultas en la garganta muerta” (vv. 117-118); “la perfección que muere de rodillas” (v. 7); “Verdes chillidos: juegan las olas, blanda muerte el relámpago en sus venas” (v. 72); “En chillido sin fin se abría la floresta / al airado redoble en flecha y muerte” (vv. 11-12); “que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto de silencio” (v. 133).

25. El “mármol” -además de evocar lo escultórico en relación a Narciso, su belleza y blancura- se conjuga, en tanto superficie fría, con estas significaciones (“Vertical desde el mármol no miraba...”, v. 9; “Lenta se forma ola en la mármorea cavidad que mira”, v. 46; “Estirado mármol”, v. 77; “gota mármorea”, v. 120).

Desde otra perspectiva, el poema de Lezama complejiza las significaciones del sujeto pues hace de la temporalidad una significación fundamental. Sin embargo, la causa de la muerte del joven está velada en el texto lo que profundiza el carácter enigmático del sentido que para el poeta tiene este mito -palpable en el tratamiento de la muerte-, remitiendo al lector a la experiencia de la trascendencia que posibilita el poema con un valor que semeja lo oracular.

Narciso, entonces, se presenta como pasivo y, sobre todo, como un ser fragmentado (Lope 1977: *passim*) en un proceso modulado desde distintas perspectivas, que ocupa la mayor parte del poema: el joven nunca se muestra como una integridad, sino sólo por partes de su cuerpo (“brazo”, vv. 85 y 87; “frente”, v. 10; “una espalda se ausenta”, v. 80 y “terso atlas”, v. 70). El recurso del cultismo con valor etimológico -propio del barroco del Siglo de Oro español- acentúa la fragmentación: “divierte” se utiliza en su acepción etimológica de separar, divorciar un elemento de otro (“y en su celo se esconde y se divierte”, v. 8); así como “pervierte” (“en veneno / que nunca se pervierte”, vv. 47-48) y “desligados” (v. 3). La fragmentación se advierte incluso a nivel psicológico pues por una parte y a través de la voz del poema, existe una confusión entre la primera persona (“por espaldas que nunca me preguntan”, v. 47), la tercera (como en la primera cita mencionada) y la segunda persona, en una suerte de invocación (“Narciso, Narciso”, vv. 113 que se repite en el v. 115). Leemos allí una confusión entre el ser y el no ser (Cascardi 1977 cit. por Lutz 1985: 333), como aparecía en Ovidio, pero acentuada en línea con la dificultosa lectura del poema lezamiano. Hay además una remoción del pensamiento de Narciso: “Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño” (v. 131). A ello se añade una destitución de la memoria a nivel léxico y semántico con la frecuencia de “olvido” y sus variantes (“olvidada por un aliento que olvida y

desentraña”, 26; “olvidado papel, fresco agujero al corazón”, v. 27; “la blancura seda es ascendiendo en labio derramada / abre un olvido en las islas”, v. 123) y “loto” (“la frente que se abría en loto húmedo”, v. 10), planta egipcia que, según la mitología clásica, se hacía comer a los extranjeros para que olvidaran su patria y se arrojaba en las aguas del Nilo durante la celebración de su divinidad; la destitución mnémica es fundamental en la significación del poema pues para Lezama la memoria es la única posesión certera del hombre,²⁶ en ella se implanta nuestro ser, nuestra esencia, cuestión de la cual debe ser desplazado Narciso pues es símbolo de quien se abstrae en un actitud autorreflexiva venerada por Valéry y condenada en las fuentes clásicas del mito.

Si atendemos a la cita: “¿No es la curva corintia traición de confitados mirabeles / que el espejo reúne o navega, ciego desterrado?” (vv. 58-59) en la que se describe a Narciso en el poema de Lezama, “curva” alude a la postura del joven, lo corintio no sólo refiere su belleza apolínea, sino a lo apolíneo en sí concebido como “la apariencia radiante, la divinidad de la luz” que se constituye en “el principio de individuación”, dios cuya mirada es “radiante como el sol” (Nietzsche 1992: 39-40); el primer atributo (la luminosidad) aparece en “Muerte de Narciso” en el color del cabello del joven -que evoca, además, el tópico clásico de la belleza: “busca en lo rubio espejo de la muerte” (v. 127; “Ola del aire envuelve secreto albino” (v. 132).²⁷

Son entonces, la atracción por la luminosidad de su rostro reflejado, así como el repliegue sobre sí, los rasgos que condenan al Narciso

26. En “Mitos y cansancio clásico” de *La expresión americana*, Lezama expresa: “La memoria es un plasma del alma [...] memorizamos desde la raíz de la especie.” (Lezama Lima, José 1988* [1957]: 219.

27. Esta lectura se vincula también con “Fábula de Apolo y Narciso” donde se identifican estas figuras mitológicas; hemos consultado el poema, no publicado en libro, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* XXIX / 2, mayo-agosto, La Habana, 1988: 62-63. Fue incluido posteriormente en la edición de *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993: 570.

lezamiano pues -como analizamos posteriormente- remiten a la poética de Góngora y Valéry que Lezama discute y cuestiona.

En su ensayo “El secreto de Garcilaso” (1937) de *Analecta del reloj* (1953), Lezama da cuenta de una precisión que identifica a Góngora con Valéry: “El secreto de Góngora [es decir la forma en que organiza y despliega su poesía] se clarea al mediodía de su unidad representativa. Superposiciones sensoriales resueltas en la homogeneidad óptica del campo poético y de la estructura grecolatina. La oscilación de la poesía entre el sentido y el sonido, reclamada por Valéry la ejemplifica en cabal resolución” (Lezama Lima 1988^a: 66).

En el mismo ensayo, Lezama caracteriza la poética de Góngora: “Debemos distinguir orbe poético de aire pleno, de ambiente poético. El primero comporta una señal de mando por la que todas las cosas al sumergirse en él son obligadas a obediencia ciega, aquietadas por un nuevo sentido regidor. Orbe poético -ya en el caso de Góngora [...] - que se va apoderando de las cosas, de las palabras, quedando detenidas por la sorpresa de esa aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente, para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan. En el centro de un orbe poético no tiene que estar el poeta [...]” (Lezama Lima 1988^a: 48-49).

Afirmación similar a la apreciación de “Conversación sobre Paul Valéry” (h. 1943-1944) donde Lezama indica que el poeta francés es “de los últimos representantes de un estilo que convertía al poeta en centro y dominio de un sistema de inmensas coordenadas” (Lezama Lima 1988^b: 16).

Para Lezama, Narciso es la imagen de la subjetividad, de la mismidad y la tendencia metadiscursiva propias de la poética de Valéry; por ello lo somete a la fragmentación, agonía y muerte, motivos que representan el

rechazo de una estética. Ello se presenta de diversos modos. Por ejemplo, a nivel léxico y semántico, nos encontramos con una serie de negaciones o reduplicaciones de palabras en cuya raíz encontramos el término “*duplus*” o “doble” vinculado al amor al par y, por lo tanto, referente al narcisismo (“pulso desdoblado”, v. 44).²⁸

Si bien Lezama establece paralelos entre Paul Valéry y Góngora también diseña diferencias.

Por una parte, es necesario aclarar que los *Narcisos* de Valéry son los subtextos inmediatos de “Muerte de Narciso”, cuestión que se advierte en diversos ensayos lezamianos, algunos de los cuales son coetáneos al poema de Lezama.²⁹ Si bien uno y otro poeta resemantizan el mito, haciendo de él el producto de una poética personal, Lezama no comparte la concepción de la poesía centrada en el lenguaje poético en un horizonte metadiscursivo y subjetivo, resignando la dificultad del hombre para trascender a través de ella -impronta de la estética de Lezama, como veremos-. En Valéry, Narciso desde su subjetividad puede participar de la trascendencia (“*enfant de mon âme et de l’onde*”, v. 251); esta mismidad -emplazada con el “*Moi pur*” valeriano y el “*corps*” de “*Fragments du Narcisse*”, como queda dicho-, alcanza significaciones de fatalidad y es lo único que puede poseer Narciso (“*Ô mon bien souverain, cher corps, je n’ai que toi!*”, v. 240). Ambas concepciones sobre la poesía divergen en que para Valéry la poesía es -repetimos- un “péndulo que oscila entre alguna sensación y alguna idea o sentimiento, y vuelve hacia algún recuerdo de la sensación” (Valéry 1956^b: 188), lo cual implica situarla en el ámbito de la subjetividad, de lo mismo, en donde el conocimiento no avanza

28. En este verso puede leer “desdoblado” como el fraccionamiento por evolución natural o artificial de un compuesto en sus componentes o elementos.

29. Los ensayos en que Lezama hace referencia a Valéry son los siguientes: “El acto poético y Valéry” (1938), “Sobre Paul Valéry” (1945), “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) publicados en *Analecta del reloj*, además de los referidos anteriormente.

hacia el objeto, hacia lo otro, concebido como ausencia o mediante la imagen del abismo en Valéry. En este polo se encuentra la estética de Lezama también involucrada en una cosmovisión católica. Lezama concibe que el sujeto debe trascender su mismidad y avanzar sobre lo otro; otredad en la cual se involucra el objeto (es decir, todo lo opuesto al sujeto), el entorno y lo divino. El poeta cubano cree que la naturaleza se ha perdido y que todo puede reemplazarla, entonces la poesía se yergue como “sobrenaturaleza pues la imagen penetra en la naturaleza y la sustituye; así, frente al determinismo de lo real el hombre responde con el total arbitrio de la imagen” (Sucre 1975: 493). Estos matices se hacen presente desde “Muerte de Narciso”.

El cuestionamiento de la postura estética de Valéry se presenta en el poema tanto desde el tratamiento temporal en que se instala el mito en la versión lezamiana: segmento inmediato posterior al marco ofrecido por los *Narcisos* de Valéry como desde las diversas modulaciones de la agonía y muerte del joven -en especial a partir de la imagen de la fragmentación- que ocurre con el fluir del río.

El subtexto valeriano se hace presente también en aquellos versos que remedan y niegan la condición de absoluto que el Narciso de Valéry le atribuía a su propia imagen: “rostro absoluto, firmeza mentida del espejo” (v. 17). Al ser “mentida” la condición absoluta del reflejo, se niega a Narciso la posibilidad de extasiarse con su propia visión -como sucedía en Valéry-: “Vertical desde el mármol no miraba / la frente que se abría en loto húmedo” (vv. 9-10). Asimismo se presenta el intertexto en el siguiente verso: “el hastío en rostro cejijunto” (v. 45) en referencia a “*Pour l’inquiet Narcisse, il n’est ici qu’ennui!*” de “Fragments du Narcisse” (v. 69).

Por otra parte y del mismo modo se advierte en “Muerte de Narciso” la presencia de Góngora de un modo muy sutil y semejante a la del poeta

francés. El cuestionamiento de la poética de Góngora consiste en que el hombre y su expresión es “reducido a imagen aislada y a soledad agónica”, retomando la cita de “El secreto de Garcilaso” (Lezama Lima 1988: 50). En el poema “Procesión” de *La fijeza* (1949) expresa el poeta cubano:

El hombre propaga y lastima su sustancia, Dios sobreabunda,
el encuentro se verifica en generosidades. Pero el principio, por
momentos falsos y visibles, parecía separarse del Otro. Desde entonces
los hombres harán dos grupos: los que creen que la generosidad del
Uno engendra el par, y los que creen que lo lleva a lo Oscuro, lo otro
[...].

(Lezama Lima 1985: 186)

La poética de Lezama aspira a ubicarse entre los segundos, la actitud de Narciso se ubicaría en la primera postura. En “El secreto de Garcilaso”, Lezama expresa:

Góngora es sin duda no un barroco, en el sentido de ser arrastrado por una fuerza poético-religiosa que nace sin resignarse a constituirse expresión [...]. Es un barroco posrenacentista. Ha visto cómo la formación idiomática se ha ido aislando, ennobleciéndose, afilándose, cómo el Renacimiento puede ejercer un dominio de elegancias oídas y vencidas complicaciones y conocedor astuto de la experiencia temporal que le corresponde, decide empavonar, sombrear, agigantar, como desfile o discurso rechinante de marfiles, plumas y palabras de estatuas enterradas.

(Lezama Lima 1988^a: 48-49)

Estas palabras resuenan en “Muerte de Narciso” pues se califica al joven de “pluma morada” (v. 43), “estatua polvorienta” (v. 96), “marmórea cavidad” (v. 46) y “estirado mármol” (v. 76) -las últimas tres también sostienen ecos de las *Metamorfosis* de Ovidio (“Se queda pasmado ante la vista de sí mismo y, sin mover su propio rostro / se mantiene inmóvil como una estatua cincelada de mármol de Paros”, vv. 418-419). En estas referencias, el poema lezamiano significa un arte anquilosado, no sólo por sus características formales (la cualidad de perennidad del arte clásico), sino su carácter avejentado -“polvorienta”- mientras en Ovidio, Narciso se representa como una estatua en toda su plenitud ya que el mármol más bello de la estatuaria griega se obtenía de la isla de Paros.³⁰

La imagen que representa la poética gongorina, es la luz -como indica en el ensayo “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951)- pues “ha creado en la poesía lo que pudiéramos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz” (Lezama Lima 1988^a: 72) y -apunta en “El secreto de Garcilaso”- “se dirige directamente al objeto poético, participando de un campo óptico justísimo [...]. Su ojo frío justifica casi siempre el tiempo de aprehensión” (Lezama Lima 1988^a: 66) ya que hace evidente (visible) el mecanismo de configuración de su metáfora provocando que la lengua poética conforme un universo metadiscursivo e independiente de lo real.³¹ El poeta barroco -expresa Lezama en “Sierpe de don Luis de

30. En línea con esta significación podemos leer la presencia constante del “otoño” en el poema -simbólicamente época de la caducidad desde la Antigüedad-: “sobre el otoño de aguas tan hirvientes” (v. 35); “ya el otoño recorre las islas no cuidadas” (v. 37); “así el otoño en que su labio muere, así el granizo / en blando espejo” (vv. 51-52).

31. Las apreciaciones de Lezama se acercan a las afirmaciones que Ángel Rama indica acerca del discurso barroco en *La ciudad letrada*: “De esta manera compone un coruscante discurso cuyas lanzaderas son las operaciones de la tropología que se suceden unas a otras animando y volatizando la materia.” Y posteriormente: “Este empeño constituye un sistema independiente, abstracto y racionalizado, que articula autónomamente sus componentes, abasteciéndose en la tradición interna del signo y preferentemente en sus fuentes clásicas. Como una red se ajusta a la realidad para otorgarle significación; por momentos, se diría que hasta simple existencia.” (Rama 1998: 38).

Góngora- se extravía en sus paisajes de cultura, “de una expresión que tiene que haberse percibido originalmente como simbólica y teocéntrica, y que viene a demostrarnos el relativismo o pesimismo de toda lectura de un ciclo cultural. Y es agudo y desgarrador que el pesimismo de esa lectura imposible comience por la poesía” (Lezama Lima 1988^a: 88-89).

Para Lezama, entonces, “Góngora nada más ha ejercido una influencia en el lenguaje, en la manera de expresar, en el ímpetu que a cada uno de nosotros comunica ese hombre que buscó una palabra nueva, que buscó a través de la poesía un nuevo lenguaje...” (Lezama Lima 1975).

Por ejemplo, en la siguiente cita de la “Soledad primera” (1613), Góngora da cuenta de la escena en la que el peregrino se deleita con las artes de una serrana acompañada de otras:

De una encina embebido
 en lo cóncavo, el joven mantenía
 la vista de hermosura, y el oído
 de métrica armonía.
 El sileno buscaba
 de aquellas que la sierra dio bacantes
 -ya de ninfas las niega ser errante
 el hombre sin aljaba;
 o si -del Termodonte
 émulo el arroyuelo desatado
 de aquel fragoso monte-
 escuadrón de amazonas, desarmado,
 trémola en sus riberas
 pacíficas banderas.
 (Góngora 1981: vv. 268-281)

Aquí Góngora exhibe sus propios procedimientos metafóricos; en primer lugar nombra aquello que será objeto de metáfora: “las serranas” y “el peregrino”, luego enuncia aquellos sintagmas que son susceptibles de reemplazar estos referentes: “el peregrino”, entonces, por su carácter de observador se convierte en “sileno” y “las serranas” en “bacantes” o “amazonas pacíficas”. Es de esta manera cómo el poeta español hace alarde del mecanismo de su metáfora cernido en referencias que remiten al universo cultural en el cual se desarrolla su fruición. Por ello, Lezama califica su poética de “fijeza óptica” (Lezama Lima 1988^a: 65), de “escándalo de la luz” (Lezama Lima 1988^a: 76) opuesta al misterio que configura la estética de San Juan de la Cruz expresado por la imagen de la noche (González Echevarría 1975: 487-488); y es por esta razón que “Muerte de Narciso” se desarrolla en los albores nocturnos. La elección poética de Góngora está, además, representada por el “carbunclo”, metáfora del “farol de una cabaña” en la “Soledad primera” (vv. 51-83): “La luz, los empachos de la luz y sus reflejos, se conjuraban en el carbunclo situado en el escudo para poder penetrar en el *entourage* de oscuridad del otro. [...] [al cual] Góngora lo veía aposentarse como un insecto piróforo en el escudo que destrenzaría y devoraría la luz” (Lezama Lima 1988^a: 88). En “Muerte de Narciso”, el “carbunclo” es una de las referencias al joven: “los dioses hundidos entre la piedra, el carbunclo y la doncella” (v. 62); “Dócil rubí [una de las significaciones de “carbunclo”] queda suspirando en su fuga ya ascendiendo” (v. 36). Podríamos ver, entonces, el rechazo de la metáfora gongorina en la imagen del “carbunclo” como referente de la luz, es decir, de la exposición del mecanismo metafórico junto con el relativismo y reduccionismo que ello provoca.

Para sintetizar estas ideas retomamos palabras de Fina García Marruz de su ensayo “La poesía es un caracol nocturno (en torno a *Imagen y posibilidad*)”:

hay en Lezama lo que llamaríamos la imagen que no regresa. Porque el “cuadrado pino” de Góngora vuelve a su sentido inicial de “mesa”. Las metáforas pueden ser más audaces, elevarse a la segunda o la tercera potencia, pero al cabo “los raudos torbellinos de Noruega” nos vuelven bastante dócilmente a la mano como halcones. En Lezama hay un momento en que el nexa lógico, la referencia inicial, se nos pierde [...]. La imagen en Lezama no sólo regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella.

(García Marruz 1984: 246-247)

Narciso, entonces, es calificado como una “traición de confitados mirabeles” (v. 58) pues los “mirabeles” son plantas en forma piramidal, imagen del ascenso del hombre hacia la divinidad (Cirlot 1958), ascenso traicionado por Narciso quien se abstrae en su mismidad. Por ello, el mito se resemantiza en el poema lezamiano y el joven emprende una caída representada en la velada figura mítica de Ícaro:³² pues si el agua, al ser reflejo del cielo, es el cielo, los peces son pájaros y Narciso, por lo tanto, puede ser Ícaro que sucumbe con sus alas derretidas (Lope 1979: 43):

así el otoño en que su labio muere, así el granizo
en blando espejo destroza la mirada que le ciñe,
que le miente la pluma por los labios.
(vv. 51-53).

32. Recordamos que en el relato mítico este personaje era hijo de Dédalo. Ambos habían sido encerrados en el laberinto del Minotauro -construido por Dédalo- como castigo. Con el fin de escaparse, este último inventa unas alas fijadas a los hombros con cera; la eficacia de éstas resultaría si la distancia al sol era prudente para que no se derritiera la cera. Ícaro, enceguecido por el orgullo comenzó a elevarse cada vez más y más cerca del sol, cayendo finalmente en el mar que llevaría su nombre. El desenlace del mito, pues, es una consecuencia de la *hybris*, extralimitación de lo humano: “creyeron ser dioses los que podían surcar los aires” (*Met.*: cap. VII). Esta concepción podría pensarse también en “*Muerte de Narciso*” desde un imaginario católico atendiendo sobre todo la actitud del joven.

Estas redes semánticas son la que forjan a Narciso como imagen de las concepciones poéticas de Góngora y de Valéry. Por ello, es apartado de su mismidad para posibilitar su trascendencia en el violento abordaje de lo otro representado por el entorno, en especial por el río.

Eco -presente en el poema por el sonido- introduce a uno de los exponentes de lo otro: Narciso es instigado a utilizar el sentido del oído -que rehusaba tanto en los textos de Valéry y Ovidio-: “Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol / enterrando firme oído en la seda del estanque” (v. 31-32).

La impronta de lo otro³³ sobre Narciso es lo que causa su fragmentación, es un proceso que atribuimos al movimiento del “río” del poema. En lo concerniente a la resemantización del mito, el motivo es una innovación pues la escena clásica involucraba una “fuente” que se caracterizaba por su calma. Este mitema -apreciado en el texto de Ovidio- se acentúa en los *Narcisos* de Valéry, pues la permanencia efímera del reflejo depende justamente de la calma de las aguas, como indican los siguientes versos de “Fragments du Narcisse”:

Mais por désalterer cette amour curieuse,
je ne troublerai pas l'onde mystérieuse:
nymphes! Si vous m'aimez, il faut toujours dormir!
La moindre âme dans l'air vous fait toutes frémir;
[...]
Votre sommeil importe à mon enchantement,
[...]
Gardez-moi longuement ce visage pour songe
qu'une absence divine est seule à concevoir!
(vv. 5-15)

33. Recordamos que la otredad está presente en Lezama en términos platónicos, por lo tanto, se vincula con lo que no es el sujeto, lo mismo (Mortley 1988).

Es el Nilo el que inaugura el poema de Lezama (“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”, v. 1); su presencia se une con los “sistros” propios de la cultura egipcia (“La nieve que en los sistros no penetra”, v. 105). Ambos elementos se conjugan con el clima invernal, reforzando, entonces, la atmósfera de duelo que impregna gran parte del poema, pues los sistros -instrumentos sagrados- se rompían durante el duelo significando dolor.

Una significación importante es que el río, debido a su movimiento más acentuado que el de una fuente, dificulta el reflejo del rostro, por ello, a diferencia de los versos de Valéry -en los cuales el límite entre la fuente y su derredor estaba bien establecido-, en “Muerte de Narciso” el río se caracteriza por su desborde constante, por el derrame, la “aporroia”³⁴ (Lezama Lima 1988^a: 219) -término empleado por Lezama en *La expresión americana* (1957)-. El río penetra a Narciso lentamente, pero con certeza: “Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles, / labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas” (vv. 115-116). El desborde fluvial estructura formalmente el poema: un largo texto que inicia en endecasílabos y que a medida que avanza se extiende hasta las veintiocho sílabas en el último verso.

El “río” también se abre al “sueño” (“Máscara y río, grifo de los sueños”, v. 20) -que en Lezama es paralelo a la muerte-³⁵ presente también metonímicamente a través de los “granizados toronjiles”, plantas antiespasmódicas.

El término “ausencia” -tomado de Valéry, es decir, “lo otro”- es también una de las aristas del río (“Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada”, v. 63). Pero en “Muerte de Narciso” no es el joven el que insta a “la ausencia” de la que forma parte su imagen, como en Valéry, sino a la inversa: “La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa

34. Apórroia significa en griego clásico flujo, corriente, efluvio, emanación.

35. Como por ejemplo, se presenta en el segundo capítulo de *Paradiso*.

extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte” (vv. 55-56).

El “río” también constituye el representante máximo de una naturaleza que se presiente a lo largo del poema. Este matiz es otro distanciamiento del tratamiento valeriano en los que este espacio está ausente o muerto. Encaramos sus significaciones en el poema lezamiano a partir de la resemantización del *locus amoenus* -presente en los subtextos- derivada en esa desmesura prolífica del paisaje americano (Sucre 1975: 501). Este ámbito está presente desde los primeros versos del poema: “En chillido sin fin se abría la floresta” (v. 11). La naturaleza invade la integridad de Narciso: “Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado” (v. 130). Por momentos “Muerte de Narciso” se acerca a la atmósfera de la armonía y calma de las *Églogas* de Garcilaso de la Vega -que se altera por instancias de emotiva tragicidad evidentes sobre todo hacia el final del poema- como por ejemplo en los siguientes versos tomados del poema de Lezama y de la *Égloga III*, en los que asoma probable intertextualidad:

Antorchas como peces, flaco garzón trabaja noche y cielo,
arco y cestillo y serpes encendidos, carámbano y lebrel.
(vv. 40-41)

En la hermosa tela se veían,
entretejidas, las silvestres diosas
salir de la espesura y que venían
todas a la ribera presurosas,
en el semblante tristes y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas,

las cuales esparciendo derramaban
sobre una ninfa muerta que lloraban.
(Garcilaso de la Vega 1972: vv. 217-224)

A pesar de la diferencia de estilos que conjuga cada una de las citas, la coincidencia léxica (“cestillo”, “garzón” entre otros) propia del Siglo de Oro español³⁶ y la atmósfera armónica de égloga-filtrada por la perspectiva predominante en tercera persona del poema de Lezama- se hace presente en ambos textos. El paralelo resulta significativo sobre todo si tenemos en cuenta que el género eglógico constituye una manifestación que destaca la armonía, el estado aurífero de comunión entre los seres vivos y la naturaleza así como la correspondencia emocional, de “ordenada armonía que debe existir en el universo” (Parker: 1983: 141), pues es una de las significaciones que Lezama enfatiza y retoma de Garcilaso de la Vega vinculándolo a su noción de paisaje (Lezama Lima 1988^a: 52 y ss.); este tópico puede observarse, a modo de ejemplo, en el relato de Nemoroso proveniente de la *Égloga I*:

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedras que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento
que de puro contento

36. Sobre todo nos referimos a un vocablo estimado por Lezama (“garzón”) que también aparece en Góngora y en otros poetas de la época áurea.

con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas d'alegría.
(Garcilaso de la Vega 1972: vv. 239-252)

Esta concepción armónica entre hombre y naturaleza, proveniente del neoplatonismo renacentista- se vincula al Eros que hemos analizado anteriormente, en el primer capítulo, pues la “Naturaleza” es un eslabón fundamental en la Cadena del Ser -cohesionada por el Amor-, el “Alma del mundo”, ubicada por debajo de los ángeles y encima de los hombres. “Como Naturaleza -indica Tillyard en *La cosmovisión isabelina*- ‘pone en la materia el sello de la divinidad, en todas las formas generativas y corruptibles’. Como Inteligencia, es infalible y ‘dirige a su fin a todo lo privado de entendimiento’.” (Tillyard 1984: 79); la Naturaleza está, entonces, en el camino de ascensión hacia Lo Bello. Es esta noción la que a Lezama le interesa recuperar en su estética en su concepto de “paisaje gnóstico” que forja al ámbito americano como “el espacio que se conoce por sí mismo” (Lezama Lima 1975: 16) y “que crea una gnosís”, “la fuerza germinando en el espacio vacío” (Lezama Lima 1990: 463-464).³⁷

Si bien en “Muerte de Narciso” hay una relación entre individuo y naturaleza, el vínculo no es armónico, sino violento, pues el entorno se manifiesta como una fuerza que hurta al individuo: “labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas” (v. 116). En esta línea podemos leer en retrospectiva al “río” del poema como la imagen de lo que sería “el plutonismo” propio del barroco americano definido

37. Es en *La expresión americana* donde esta noción asume un lugar fundamental de la cultura propia y donde se define esta noción sincrética que unifica diversos paradigmas y estéticas.

como aquella instancia “que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final”, según expresa Lezama en *La expresión americana* (1988^a: 231) en paralelo a la fragmentación de la que es objeto Narciso. Esta característica está acentuada por el nivel léxico (“desentrañar”, v. 26; “averiguar”, v. 136; “alquitarar”, v. 102). El río también se distingue como un hervidero –rasgo que leemos en línea con la cualidad de “quemar” de la fuerza plutónica mencionada (“Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados / aguardan la señal de una mustia hoja de oro / alzada en espiral sobre el otoño de aguas tan hirvientes”, v. 202).

Ante la inquisición agresiva del río, Narciso se diseña con una resistencia acentuada por el uso de la primera persona: “Pluma morada, no mojada, pez mirándome, sepulcro” (v. 43). La naturaleza representa para el joven mítico la muerte y el encierro (“ya sólo cae el pájaro, la mano que la cárcel mueve”, v. 51). La resistencia se manifiesta también a nivel léxico en “garfios” que grafica el modo en que el joven se aferra para no ser arrastrado: “Los más dormidos son los que más se apresuran, / se entierran, pluma en el grito, silbo enmascarado, entre frentes y garfios” (vv. 75-76).

Estas improntas del paisaje significan otra carencia que Lezama le reprocha al poeta de las *Soledades*, como lo expresa en “Sierpe de don Luis de Góngora”, cuyos “monstruos y descensos quedan anclados en la imaginación grecolatina” (Lezama Lima 1988^a: 84) y su “imposibilidad del otro paisaje cubierto por el sueño que venía a significar el discontinuo bosque americano” (Lezama Lima 1988^a: 74).

Por supuesto que la referencia a Góngora se remite a la recepción que de su poética hace la *Revista de Avance* (1927-1930), órgano de difusión de expresiones vanguardistas, en especial la línea de la poesía pura que heredaba la tendencia a la estética autónoma y metadiscursiva poniendo

el énfasis en la novedad de la expresión.³⁸ Roberto González Echevarría sintetiza de este modo la compleja instancia del poeta cordobés en Lezama: “Góngora, evidentemente, forma parte de un contexto dado, de toda una estética vanguardista que lo convierte en paladín de la poesía pura y hermética. Pero el papel que desempeña en la obra de Lezama es todavía más complejo y rico en sugerencias. La lectura que Lezama hace de Góngora es más crítica que la generalmente practicada por la vanguardia -no una simple aceptación de la poética del cordobés, sino una amorosa exégesis que a la postre sirve a Lezama para mostrar la falla de la poesía gongorina. Es decir, el punto a partir del cual él intenta forjar otra poética” (1975: 482). Estas significaciones son también las que fraguan “Muerte de Narciso” que, como primer poema publicado- expresa y contiene la propuesta estética de Lezama atendiendo las diferencias con las expresiones coetáneas o las inmediatamente anteriores; poética, entonces, ligada a sus inicios, se alinea en la preocupación por la construcción de un linaje y de una expresión auténtica y propia. Lo mismo sucede con la poética de Paul Valéry desde la mirada lezamiana, pues el maestro francés era el impulsor de la poesía pura cubana que tenía como exponente a Mariano Brull, amigo personal del poeta francés.

Frente a la elección vanguardista de Góngora, Lezama revisa e incluye la figura de Garcilaso de la Vega como figura emblemática de la función del poeta presente hacia el final de “Muerte de Narciso”, en el tramo correspondiente a la redención del joven mítico.

En “El secreto de Garcilaso”, Lezama destaca la “actitud cortés” de su conducta complejizando su condición de héroe en mártir (1988^a: 48) en particularizaciones que guardan similitudes con el Narciso del final del poema. En el ensayo, Garcilaso también es “garzón” (“Góngora también

38. Desarrollamos la importancia y complejidad de la presencia de Góngora en la poética de Lezama en nuestro libro *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*, en prensa.

le va a recordar. Sin acaso proponérselo sentimos a Garcilaso extendiendo su onda hasta incluir a Góngora. Seguro homenaje su estrofa: *como la ninfa bella compitiendo con el garzón dormido en cortesía*³⁹, Lezama Lima 1988^a: 48), como el Narciso del poema (“flaco garzón trabaja noche y cielo”, v. 41; “Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire”, v. 119; “Triste recorre –curva ceñida en ceniciento airón...”, v. 65; “Antorchas como peces, flaco garzón trabaja noche y cielo”, v. 41); término en el cual confluyen no sólo “joven”, sino también “garza” como emblema de ave noble⁴⁰ al modo del cisne simbolista. Por ello, si bien en el mito el joven es cazador, en el poema se describe como objeto cazado: “En chillido sin fin se abría la floresta / al airado redoble de flecha y muerte” (vv. 11-12).⁴¹

Narciso entonces, en esta última etapa del poema, es mártir: “Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado” (v. 130), “Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado” (v. 135), palabras de clara alusión a la Pasión de Cristo.⁴² Esta condición de mártir es la que Lezama reconstruye en “El secreto de Garcilaso” tramando el momento de la muerte del poeta renacentista vinculado con el motivo de la caída de “Muerte de Narciso”:

Garcilaso retrocede. Tan solo él ha oído claramente las voces divididas, el chillido de los adolescentes. Por un momento el poeta, la persona y el consejo luciferino van a triunfar del tipo, del dogma imperial. [...].

39 Los versos citados corresponden a *Fábula de Polifemo y Galatea*.

40 Específicamente, los significados que confluyen en “garzón” son, por un lado, “especie de las garzas reales” y por otro, “mancebo, joven”. La idea de emblema y nobleza se ha tomado de los apuntes de clase de Literatura Hispanoamericana de la prof. Susana Zanetti y se vincula además con otras aves nobles como el cisne de Mallarmé, el albatros de Baudealire, en fin, el águila de Martí.

41 “Redoble” en su significación de hacer volver a la dirección opuesta.

42 En intertexto con el *Evangelio según San Juan*, capítulo 19, versículo 34.

Al retroceder ha mirado hacia atrás y ha visto sobre él el ojo de mármol del Emperador. [...]. El poeta huyendo rescatado, de pronto sobre él la demanda de cese del orgullo moroso ante exigencia de metáfora que quiere participar. Es el primer momento del Narciso, evocado en los versos de Valéry: *Tu solo mi cuerpo, mi querido cuerpo, te amo, único objeto que me defiende de los muertos*. [...]. Ahora la nube rodea la torre, Garcilaso ha perdido la pulsación del coro que chillaba. Oye cortésmente otra voz renacentista: ‘Señores, suplicoos, pues vuestras mercedes tenéis tanta honra, que dejéis ganar a mí un poco de honra’. Concedido y Garcilaso embiste también. Es el momento destructivo del Narciso, rectamente tocado en el verso de Valéry: *‘Oh cuerpo, mi querido cuerpo, templo que me separas de mi divinidad’*. [...] Ahora Garcilaso oye distintamente el chillido de los adolescentes. El poeta ha saltado graciosamente de la persona y del orgullo original a ser enrolado por un dogma, mantenido gratuitamente por una fe. Esa angeología política se llama imperio. Esa cortesanía renacentista, que reclamaba del cortesano ‘que alcance cierta gracia en su gesto’, observa que pide gracia, en lugar de estudiar el gesto, está en él integrado la persona contradictoria saturadora del arquetipo categorial. (Lezama Lima 1988^a: 62-63)

A partir de estos rasgos leemos el último tramo de “Muerte de Narciso”: desplazar el amor a sí mismo para entregarse al conocimiento de “lo otro”, entrega posibilitada por la “gracia poética”, es decir, “la imposición de la persona, de la condición por la que el acercamiento a la materia poética ambiciosa de nominación se verifica imposibilitando el diálogo de contrarios y amigos” (Lezama Lima 1988^a: 65).

Los paralelos entre la descripción antepuesta acerca de la muerte de Garcilaso y el poema son más o menos evidentes; en primer lugar destacamos el sintagma “metáfora que quiere participar” en vínculo a

la idea de mimesis fundamental en la estética de Lezama⁴³ que se hace presente en “Muerte de Narciso” en la imagen del agua como “espejo” (v. 127 y v. 129). Además, Lezama describe a Garcilaso herido (“Su cabeza rota, el hilo de sangre, el hilo de su discurso extensivo”) de manera semejante al Narciso herido del poema (“boca negada en sangre que se mueve”, v. 23; “Ahogadas cintas mudo el labio las ofrece”, v. 72).

Estos paralelos colocan al poeta español como un emblema del poeta, significación que se conjuga con la concepción de Eros de la poética lezamiana que en “Muerte de Narciso” se dispone de modo germinal (Armas 1992: 20). Esta presencia se adivina como un proceso al cual es sometido el joven mítico. Por ello, la elección de este relato no es gratuita ya que sus fuentes grecolatinas lo componen en el terreno del Eros, legislador de la correspondencia obligada entre amantes. Recordemos que Narciso se había revelado ante esta ley natural, pues se mantenía al margen de cualquier relación amorosa. Esta cosmovisión erótica clásica provoca que el joven sea castigado enamorándose de su propio reflejo. La otredad, rechazada por Narciso, se vincula en Lezama a un intento de ascenso. Esta es la razón del título del poema ya que, teniendo como sustrato la peripecia del narcisismo clásico, Narciso representa al poeta en un intento de entrega a la poesía concebida en términos de otredad –noción que insume lo real y lo trascendente- (Lezama Lima 1988^a: 65) representado por la cortesanía renacentista de Garcilaso.⁴⁴

43 Noción que a partir de 1949 se sistematiza en la idea de imagen. Analizamos estas significaciones en *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*, en prensa.

44 La noción de Eros también puede leerse en el primer verso de “Muerte de Narciso” (“Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”) del que emerge una imagen de poesía como una producción germinal y que, debido al paralelo con la concepción virginal de María -pues Dánae fue fecundada por Zeus en forma de lluvia de oro (Grimal 1997: 5)- trae la idea de la divinidad fecundada y colocada en el tiempo; fecundación acentuada por la presencia del “Nilo”, río que cada año “anegaba la estrecha franja cultivable más allá de sus riberas y se retiraba dejándola cubierta con lodo de una fertilidad increíble, en el cual el crecimiento de nueva vida era extraordinariamente rápido” (Guthrie 1984, t. I: 67).

La naturaleza, prácticamente omnipresente del poema (“Antorchas como peces, flaco garzón trabaja noche y cielo, / arco y cestillo y sierpes encendidos, carámbano y lebrel”, vv. 41-42), es la que produce el pasaje de Narciso desde la mismidad hacia lo otro o “ausencia” (“Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada, / forma en la pluma, no círculos que la pulpa abandona sumergida”, vv. 63-64) y, por lo tanto, su ascensión: “Fronda leve vierte la ascensión que asume” (v. 57).

El impulso ascendente al que es sometido Narciso (“Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo”, v. 35) ocupa la mayor parte del poema, la agonía del joven, que finaliza con su redención en el final: “Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas” (v. 136). En “Muerte de Narciso”, entonces, confluyen los dos aspectos del Eros lezamiano, el erótico y el intelectual.⁴⁵

La redención de Narciso también halla su sustrato en las versiones clásicas del mito aunque la metamorfosis lezamiana se diluye en otras flores y no en la planta homónima del joven: “el secreto en geranio convertido” (v. 127); “tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada” (v. 121). Si bien en la versión ovidiana, Narciso es sometido al devenir del cosmos, la “metamorfosis”, Lezama entiende que esta noción guarda y preserva el doble y, por lo tanto, la identidad y esencia de lo metamorfoseado (Lezama Lima 1977: 804-805). La flor del mito ovidiano, pues, “posee [...] [esta] propiedad: adormece, fascina; *narkissos* proviene de *narkê*, embotamiento, según los griegos. El narciso es el instrumento de una ilusión, de un error: la Tierra lo hace crecer, explica el *Himno Homérico a Deméter*, ‘por astucia’, para que su estallido y su perfume se conviertan en la trampa en que caerá, fascinada, la joven Perséfone” (Bonnefoy 1996: 415). Según el texto ovidiano, agregamos,

⁴⁵ Para más datos acerca de esta noción fundamental puede consultarse Armas 1992 y Chazarreta 2009.

la naturaleza de Narciso no se extingue ni siquiera en el Hades: “Incluso entonces, después de recibido en la sede infernal / se contemplaba en el agua estigia” (vv. 504-505).

El último verso revela, además, otra sustancial resemantización, el río deviene “pleamar”, sugestiva asociación con el paisaje americano (Sucre 1975: 501).

“Muerte de Narciso” resulta, entonces, un momento de escritura fundamental sobre la conflictiva situación del discurso poético cubano y, además, diseña el *locus* desde el cual se constituye una voz alternativa a las búsquedas estéticas coetáneas, la del propio Lezama. La significación del mito de Narciso recoge una serie limitada y diversa de versiones constituidas por poéticas y perspectivas teóricas acerca de la poesía que se rechazan o se incluyen en tanto permiten pergeñar un discurso propio. El conflicto sugerido, entonces, la verdadera peripecia trágica, es la herencia literaria que, pese a ciertas rupturas concretadas en el poema, se define en una selección y, por lo tanto, reescritura. La actitud no se define por una ruptura radical, sino por una asunción crítica de lo heredado que se pregona en la heterogeneidad de los estratos estéticos, poéticos y culturales que traman “Muerte de Narciso”. En esta línea es muy significativo que el poema tenga un inicio, tanto en su forma métrica como en su bosquejo mítico, propio de la alta poesía española (especialmente la garcilasiana y gongorina) presente en las octavas que se sostienen hasta el final y que inician mayoritariamente en endecasílabos que por momentos semeja la octava real.

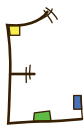
La selección imprime al poema un dejo de linaje que entrama el Siglo de Oro español, la estética de fin de siglo francesa y sus derivados, estableciendo paralelos entre las concepciones metafóricas de Góngora y Valéry centradas en el lenguaje reivindicando la figura aplazada de

Garcilaso; incluso se retoma, resemantizada, la negación de la actitud narcisista propia de las fuentes clásicas proponiendo una nueva lectura del mito en la cual Narciso resulta la imagen inaugural de la poética lezamiana resignificando el hecho de que sea el primer poema publicado.

A modo de epílogo

Nuestro método quisiera más acercarse a esta técnica de ficción preconizada por Curtius. [...]. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejo mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios Y terrores.

Lezama Lima, *La expresión americana*



El epígrafe exhibe una intención metodológica que Lezama expresará prácticamente al final de su obra en “Mitos y cansancio clásico” de *La expresión americana*. Haciéndonos eco de esta mención, hemos deseado recuperar una nueva versión del mito no sólo ocupándonos de los paralelos, sino, sobre todo, destacando las instancias en que la resemantización se asume desde una nueva poética exhibiendo diversos contextos de aprehensión y reavivando con nuevos matices la tradición clásica. El mito de Narciso ha resultado, en esta línea, un recinto propicio, que tanto en Lezama, como en Ovidio y en Paul Valéry, trasciende lo literario para dar cuenta de una cosmovisión

particular que ciñe una vez más al sujeto que, el poeta cubano, intenta salvar de su mismidad o relativismo.

Las dos instancias que podemos leer en “Muerte de Narciso” dan cuenta de este proceso de fragmentación y posterior redención, imágenes que configuran una trama de tradiciones literarias, como queda expresado. Si bien la poesía no podrá volver a ser naturaleza (la imagen ya no será equivalente a lo real), podrá intentar convertirse en “sobrenaturaleza” donde “las conexiones de la metáfora son progresivas e infinitas” (cit. por Armas 1992: 25) y Narciso, el joven enamorado de su imagen, el poeta, en fin, puede atravesar el espejo para construir su propio ascenso.

Bibliografía

→ Ediciones

Brehier, Émile (ed.) (1924) *Plotin. Ennéades*. Con traducción del editor. Paris: Belles Lettres, I 6, 8.

Diels, H. (ed.) (1922) *Die Fragmente Der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann.

Fairbanks, A. (ed.) (1931) *Filostratus. Images*. Con traducción del editor. London-New York: W. Heinemann-Putnam's sons: 326k 12-328k 5.

Garcilaso de la Vega (1972) *Églogas. Poesías castellanas completas*. Introducción y notas de E. L. Rivers. Madrid: Castalia.

Henry, René (ed.) (1962) *Conon. Narrations. Photius, Bibliothèque*. Con traducción del editor. Paris: Les Belles Lettres, t. III, 186, 24.

Jones, W. H. (ed.) (1955) *Pausanias. Description of Greece*. London: Harvard University Press, t. IV, Book IX, 6 y ss.

Lafaye, Georges (1957) *Ovide. Les Metamorphoses*. Con traducción del editor. París: Belles Lettres, t. I, introducción y liber 3°.

Lezama Lima, José (1985 [1937]) “Muerte de Narciso”. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas.

Moris Haupt, Erklärt von y otros (ed.) (1915) *P. Ovidius Naso. Die Metamorphosen*. E. Band Buch I-VII. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Valéry, Paul (1931) “Fragments du Narcisse”. *Album anciennes. La*

jeune parquet. Charmes. Calepin d'un poete. Paris: N.R.F.

Valéry, Paul (1931) "Narcisse parle". *Album anciennes. La jeune parquet. Charmes. Calepin d'un poete.* Paris: N.R.F.

¬ Específica de consulta

Alfonsi, L. (1958) "L'inquadramento filosofico delle *Metamorfosi* Ovidiane". *Ovidiana*: 265-272.

Alonso, Dámaso (1958) "Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de una clase)". *De los Siglos Oscuros al de Oro*. Madrid: Gredos: 183-191.

Álvarez, Consuelo y Rosa Ma. Iglesias (1995) "Introducción" a su edición y traducción de Ovidio, *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.

Arce de Vázquez, Margot (1949) "La *Égloga Segunda* de Garcilaso". *Asomante V/ 1 y 2*: 57-73; 61-78.

Armas, Emilio de (1992) "La poesía del Eros cognoscente". Lezama Lima, José, *Poesía*, edición de E. de Armas. Madrid: Cátedra: 20-64.

Bardon, H. (1958) "Ovide et le Baroque". *Ovidiana*: 75-100.

Battistessa, Ángel (1941) "Escolio" a Valéry, Paul, *Narciso*. Buenos Aires: Huella.

Blüher, Karl (1986) "La crítica literaria en Valéry y Borges". *Revista Iberoamericana* 135-136, abril-septiembre: 447-451.

Borges, Jorge Luis (1945) "Valéry como símbolo". *Sur* XIV / 132, octubre: 30-32.

Bréhier, Émile (1924) "Introduction". *Plotin. Ennéades*. Paris: Belles Lettres.

Burnet, Ioannes (1905) *Symposium. Platonis. Opera*. London: Oxford University Press, t. II.

Caballero de del Sastre, Elisabeth (1996) “El mito de Narciso o la *fallax imago*: el texto ovidiano en dos autores latinoamericanos”. *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos* I, I/1.

Cella, Susana (2004) *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Chazarreta, Daniela Evangelina (2009) “El Eros en *Paradiso* de José Lezama Lima”. *Letteratura d’America. Rivista trimestrale* XXIX / 126-127: 111-131.

Cizek, E. (1983) “Ovide et le gout littéraire de l’époque impériale”. *Bulletin de l’Association G. Budé*: 277-283.

Correa Rodríguez, Pedro (1994) *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*. Granada: Universidad de Granada.

Crahay, R. e J. Hubaux (1958) “Sous le masque de Pythagore. A propos du livre 15 des ‘*Metamorphoses*’.” *Ovidiana*: 283-300.

Fairbanks, A. (ed.) (1931) *Callistratus. Descriptions*. Con traducción del editor. London-New York: Heinemann-Putnam’s sons: 426k 14-428k 2.

Filóstrato (1996) *Descripciones de Cuadros. Heroicco. Gimnástico*. Traducción y notas de Francesca Mestre. Madrid: Gredos.

Frécaut, J. (1968) “Les transitions dans les Métamorphoses d’Ovide”. *Reveu d’Études Latines (REL)* 46: 247-263.

Freud, Sigmund (1993) *Obras completas*. Traducción de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.

García Marruz, Fina (1984) “La poesía es un caracol nocturno (en torno a Imagen y posibilidad). AAVV, *Coloquio Internacional sobre la*

obra de José Lezama Lima. Madrid: Fundamentos, t. I: 243-274.

Góngora, Luis de (1981) *Poesía*. Edición de J. M. Caballero Bonald. Madrid: Taurus.

González Echevarría, Roberto (1975) “Apetitos de Góngora y Lezama”. *Revista Iberoamericana* 92-93, julio-diciembre: 479-491.

Grimal, Pierre (1958) “La chronologie légendaire dans les *Metamorphosis* d’Ovide. *Ovidiana*: 245-257.

Jiménez Losantos, F. (1972) “El antigóngora”. *Duvan* 2/3.

Jones, W. (1952) “Introduction” a *Pausanias, Description of Greece*. London: Harvard University Press.

Koch, D. (1984) “Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero”. AAVV, *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos.

Lafaye, Georges (1957) “Introduction” a *Ovide, Les Metamorphoses*. Paris: Belles Lettres.

Lezama Lima, José (1975) “La imagen es para mí la vida. Entrevista con Gabriel Jiménez Emán.” *Talud* 7 / 8, mayo.

Lezama Lima, José (1977) *Obras completas*. México: Aguilar, t. II.

Lezama Lima, José (1988^a) *Confluencias*. Selección y prólogo de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas.

Lezama Lima, José (1988^b) *Diario – Poesía - Prosa*. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* XXIX / 2, año 79, 3° época, mayo-agosto.

Lezama Lima, José (1988^c) *Paradiso*. Edición crítica con la coordinación de Cintio Vitier. México: Archivos.

Lezama Lima, José (1990¹²) “Imagen de América Latina”. Fernández Moreno, César (coord.) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI-UNESCO.

Lezama Lima, José (1993) *La expresión americana*. Edición de Irleamar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, José (1995) *Paradiso*. Edición de Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra.

Lope, Monique de (1979) “Narcisse ailé: Étude sur ‘Muerte de Narciso’ de José Lezama Lima”. *Caravelle* 29.

López Bueno, B. y R. Reyes Cano (1983) “Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V”. Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, t. II: 98-108.

Lutz, Robin (1984) “The Inseparability of opposites in José Lezama Lima’s ‘Muerte de Narciso’.” *Kentucky Romance Quarterly* 3: 329-339.

Martínez, Joaquín (1993) “*La Muerte de Narciso* o el símbolo fatal de la autoconciencia: Ovidio, Schlegel, Valéry, Lezama”. *Canelobre* 25 / 26, invierno-primavera.

Matamoro, Blas (1995) “El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 545, noviembre: 73-112.

Mendiola, S. (1995) “Esquema umbral para ‘Muerte de Narciso’.” Paredes, Alberto (comp.) *Una historia de imágenes: xiv estaciones para llegar a Paradiso*. México: UNAM: 203-221.

Miller, J. (1994) “The memories of Ovid’s Pythagoras”. *Mnemosyne* XLVII / 4: 473-487.

Parker, Alexander (1983) “Temas e imágenes en la *Égloga I*”. Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, t. II: 141-144.

Pavlock, Barbara (2009) *The Image of the Poet in Ovid’s Metamorphoses*. London: University of Wisconsin Press.

Pelegrín, Benito (1988) “Capítulo V. Un puente, un gran puente”. Lezama Lima, José, *Paradiso*, México: Archivos: 655-658.

Pellicer, Ezio (1987 / 1990) "Reflections, Echoes and Amorous Reciprocity. On Reading Narcissus Story". Bremmer, Jan (1987 / 1990) *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge: 107-120.

Perseus Digital Library. Url: <http://www.perseus.tufts.edu>.

Rimell, Victoria (2006) *Ovid's lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination*. New York: Cambridge University Press.

Rivers, Elias (1973) "Albanio as Narcissus in Garcilaso's *Second Eclogue*". *Hispanic Review* 41: 297-304.

Rivers, Elias (1983) "*La Égloga III y la paradoja del arte natural*".

Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, t. II: 144-149.

Saint Denis, E. de (1940) "Le génie d'Ovide d'après le Livre XV des *Métamorphoses*". *REL* 18: 111-140.

Spaas, Lieve (2000) *Echoes of Narcissus*. London: Berghahn Books.

Spitzer, Leo (1952) "Garcilaso, *Third Eclogue*, lines 265-271". *Hispanic Review* 20: 243-248.

Sucre, Guillermo (1975) "Lezama Lima: El Logos de la Imaginación". *Revista Iberoamericana* 92-93, julio-diciembre: 493-508.

Todini, U. (1991) "L'altro Pitagora considerazioni sulle *Metamorfosi* di Ovidio". Gallo, I. y L. Nicastri (comp.) *Cultura, poesia ideologica nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane: 99-145.

Valéry, Paul (1956^a) *Variedad I*. Buenos Aires: Losada.

Valéry, Paul (1956^b) *Variedad II*. Buenos Aires: Losada.

Vitier, Cintio (1988) "Introducción a la obra de José Lezama Lima". *Crítica Cubana*. La Habana: Letras Cubanas: 415-540.

Vitier, Cintio (1988) "Introducción del coordinador". Lezama Lima, José, *Paradiso*, México: Archivos.

Wilkinson, L. P. (1958) "The World of the metamorphoses".

Ovidiana: 231-244.

¬ Teórica y metodológica

AAVV (1995) *Diccionario Enciclopédico de la Letras de América Latina*. Caracas: Monte Ávila-Ayacucho.

Alsina, José (1988) *Los grandes períodos de la cultura griega*. Madrid: Espasa-Calpe.

Bachelard, Gaston (1978 / 1993² [1942]) *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.

Bailly, Antoine (1950) *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.

Balakian, Ana (1969) *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid: Guadarrama.

Bonnefoy, Yves (dir.) (1996) *Diccionario de las mitologías*. Solana-Paris: Flammarion, t. I y II.

Bremmer, Jan (1987 / 1990) *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge.

Chevalier-Gheerbrant (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, Eduardo (1958) *Diccionario de Símbolos*. Buenos Aires: s.e.

Cordera, Sergius (2002) “Narcissus, divine gazes an bloody mirrors: the concept of matter in Ficino”. Michael Allen y Valery Rees (ed.) *Marcelo Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Leiden: Brill: 285-306.

Cornford, Francis (1974) “La doctrina de Eros en el Banquete de

Platón". *La filosofía no escrita y otros ensayos*. Barcelona: Ariel: 127-146.

Díez del Corral, Luis (1974²) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.

Dodds, E. R. (1994 [1951]) *Los griegos y lo irracional*. Versión española de María Araujo. Madrid: Alianza.

Eco, Umberto (1995¹⁷) *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio y escritura*. Traducción de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Gedisa.

Eliade, Mircea (1985 [1963]) *Mito y realidad*. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Guadarrama-Punto Omega.

Femenías, María Luisa (1992) "Aproximación al Joven Aristóteles: El Orfismo del *Eudemo*". *Revista Latinoamericana de Filosofía* XVIII /2, primavera: 307-320.

Frenzel, Elizabeth (1976) *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

Friedrich, R. (1996) "Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic." Sil, M. (ed.) *Tragedy and the tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press: 257-283.

García Gual, Carlos (1989² [1987]) *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos.

García Gual, Carlos (1992/ 1995³) *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.

Genette, Gérard (1969) *Figuras*. Córdoba: Nagelkop.

Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.

Graves, Robert (1985) *Los mitos griegos*. Buenos Aires: Alianza, t. I y II.

Grimal, Pierre (1997) *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducción de Francisco Payarols. Buenos Aires: Paidós.

Guthrie, W. K. C. (1970) *Orfeo y la religión griega*. Buenos Aires: Eudeba.

Guthrie, W. K. C. (1984) *Historia de la filosofía griega*. Madrid: Gredos, t. I y II.

Highet, Gilbert (1954) *La tradición clásica*. Traducción de A. Alatorre. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, t. I y II.

Hornblower, S. y A. Spawforth (eds.) (1996) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Izzi, M. (1996) *Diccionario Ilustrado de los monstruos*. Traducción de M. Salat y B. Folch. Barcelona: Alejandría.

Kristeva, Julia (1997⁶) *Historias de Amor*. México: Siglo XXI.

Lapesa, Rafael (1988) “Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista”. *Epos* IV: 9-20.

Lévi-Strauss, Claude (1986) *Mito y significado*. Buenos Aires: Alianza.

Lévi-Strauss, Claude (1987 / 1995 [1974]) *Antropología estructural*. Traducción de Eliseo Verón. Buenos Aires: Paidós.

Linforth, I. (1941) *The Arts of Orpheus*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.

Maravall, José Antonio (1983) “La época del Renacimiento”. Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica: 45-53.

Marcuse, Herbert (1981² [1953]) “Las imágenes de Orfeo y Narciso”. *Eros y civilización*. Traducción de Juan García Ponce. Barcelona: Ariel, VIII: 153-163.

Miralles, Carles (1996) "Introducción" a Filóstrato, *Heroico. Gimnástico. Descripciones de Cuadros* y Calístrato, *Descripciones*, traducción y notas de Francesca Mestre. Madrid: Gredos.

Morford, Mark y Robert Lenardon (2003⁶) *Classical Mythology*. New York: Oxford University Press.

Mortley, Raoul (1988) *Desir et différence dans la tradition platonicienne*. Paris: Vrin.

Moulinier, Louis (1955) *Orphée et l'Orphisme à l'époque classique*. Paris: Les Belles Lettres.

Navarro Tomás, Tomás (1965) *Arte del verso*. México: C. G. Ed.

Nietzsche, Friedrich (1992) *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Siglo XX.

Nilsson, M. (1949) *A History of Greek Religion*. Traducción de Fielden. Oxford: Clarendon Press.

Parker, Alexander (1983) "Dimensiones del Renacimiento español". Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.

Pérez, E. (1994) "Sobre Narciso y el Narcisismo, o la Supervivencia de los mitos". AAVV Homenaje a Aída Barbagelata: In Memoriam. Buenos Aires: s.e.: 201-211.

Rama, Ángel (1998) *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Salinas, Pedro (1947) "La tradición de la poesía amorosa". Jorge Manrique o Tradición y originalidad. Buenos Aires: Sudamericana: 9-31.

Seaford, Richard (1996^a) "Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dionisiac: Response to Friedrich. Silk, M. (ed.) *Tragedy and the tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press: 284-294.

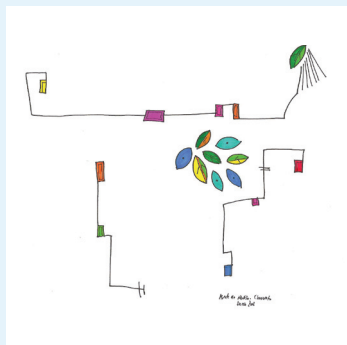
Seaford, Richard (1996^b) *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City State*. Oxford: Clarendon Press.

Thomson, G. (1975) “El número”. *Los primeros filósofos*. Buenos Aires: Siglo XX: 87-310.

Tillyard, Elisabeth (1984) *La cosmovisión isabelina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vernant, Jean-Pierre (1982 [1974]) *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*. Traducción de Cristina Gázquez. Madrid: Siglo XXI.

Vox (1995³) *Diccionario Ilustrado Latino-Español. Español-Latino*. Buenos Aires: Bibliografit.



DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

La línea de investigación de su tesis de doctorado fue: “Hipóstasis del tiempo: reconstrucción de linajes y tradición en la obra de José Lezama Lima” bajo la dirección de las profesoras Susana Zanetti y la Dra. Ana María González de Tobia.

Actualmente es profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas y Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación e Investigadora Asistente del C.O.N.I.C.E.T.